من إحدى الزوايا

يحيى حقي



هذه المواثيق ..

عام جديد

بهذا العدد تستهل « المجلة » عاما جديدا من حياتها ، ان لزم لها — كعادتها — وقفة لمعاودة فحص الاهداف فهي أشد لزوما في عهد ما بعد النكسة ، فمطلب توثيق الروابط بين أعضاء الامة العربية من أجل توجيه الكلمة على الجهاد لا بد أن يحثه مزيد من التعارف والتواصل بينها في مجال الادب ، لانه هو الذي يترجم عنها ويثبت ايمانها باصالتها وحقها في الحياة وقدرتها على التقدم ، على النصر ، ان كان السعي لتوثيق هذه الصلة عرف مطلعه — أيام النسائم — بفضل (الرسالة) الزيات رحمه الله، ثم انحداره من بعدها ، فما احوجنا — أيام العواصف — لمن يستنهضه ويتكفل به ، فالشعور فيما مضى بالتعازل بين أعضاء هذه الامة في مجال الادب الذي لم تمنعنا شكايتنا منه أن نطبق عليه الجفون وننعس ينبغي اليوم أن يقض مضجعنا ويؤرقنا . من الواجب أن ترتفع الدعوة الى فض هذا التعازل واشعال اللهفة على التعاون والتواصل ، فهذه أجدر الوسائل وأقربها — عند كل أدب محلي — للوفاء بقسطه من التبعة في خدمة القضية القومية والأخذ باسباب التجدد بفضل تبادل الالمام بالتجارب والمشاكل المتوزعة ، وهي نابعة من داء واحد .

ولا نفع من هذا الالتحام اذا ظلت عالقة بالادب العربي في مختلف مناطقه شبهة الجمود والنكوص أو شبهة التخبط والحبوط، أو شبهة العجز عن التوفيق بين التراث والمعاصرة ، بين النقل والتأهيل ، اننا نريد الحتاما مؤديا الى نهضة ، مقرونا بها ، وليس معنى النكوص هو الارتداد للوراء بل هو أيضا القعود عن موالاة السير وتتابع المراحل ، لاحقها يترتب على سابقها ، كما ينبغي له . ومن أمثلة ذلك عندنا في مصر ان أعلام الجيل السابق حين انبروا لنقل الفكر الفلسفي الغربي الينا اقتصروا على نقل الشروح الموجزة والتعليقات المختصرة ، وبقيت الاصول غير مترجمة ، اقتضت منهم مرحلتهم أن يبدأوا بالتعريف واشاعة الالفة ، وكان المأمول من الجيل اللاحق

لهم أن يتصدى لترجمة هذه الاصول ، ولكننا لا نزال نتـــابع عمل الجيــل السابق ونقتصر عليه ، نرضى بأن يكون حالنا كحال الذين لايشهدون المسرحية ولكن يستمعون - فى مقهى بعد السهرة - الى مناقشات من حضروها ، أن نشرب حســاء الحساء كما زعم جحا ، وشبيه بهذا - وان قلت الدرجة - ما حدث من نقـــل للمذاهب الادبية الغربية أيضا ، فما أكثر الذين تحدثوا - مثلا - عن مقـــدمة فيكتور هوجو لمسرحية كرومويل باعتبارها مولد الرومانسية فى فرنسا ، وابحث عن نص هذه المقدمة مترجما فلا تجده ، فهذا هو ما أعنيه بالنكوص وترتب المراحل اللاحقة على السابقة ، كما ينبغى لهـــا ٠

هذا واجب جزئى وبقيت للجيل الجديد مهمة أهم وأعم ، هى التحول من النقل والاقتباس والتقليد الى التأصيل ، يتولى التقديم لهذه القضية وشرحها فى هذا العدد الاستاذ الدكتور شكرى عياد الذى أصبحت مسئولية هذه المجلة معلقة منذ زمن بعنقه أيضا ، وسيزيدها بيانا فى اعداد قادمة ٠

هذه هى بعض مشاغل المجلة وهى تستـــتهل عامها الجـــديد ، مبتهلة الى المولى سبحانه أن يوفقها لأداء نصيبها من التبعة ، لا تتورع عن اعلان افتقارها الى كل من يساندها فى تحقيق أهدافها ، انها صادرة ومخاطبة للأمة العربية جمعاء ، تتمنى أن يتجاوب نداؤها ونداءات أخرى عديدة مماثلة تنبعث من أرض هذه الامة ، داعية الى التآخى وتوحيد الكلمة والجهاد من أجل النصر ٠

وأرجو أن يلحظ القارىء ان المجلة ستزيد من عنايتها ببـــاب الفنون الجميلة ، وباب العلوم ، الاول يتعهده الناقد الفنى الاستاذ بدر الدين ابو غازى والثـــانى يتعهده الأستاذ عادل ثابت ٠

الى جانب تعهدهما كذلك بتسديد خطى المجلة الى أقوم السبل ٠

أدبنا المعاصر بين التغيير والاستمرار

بقلم : د. شكري محمد عياد

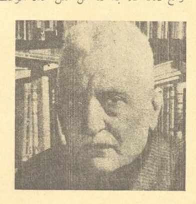
لابد للناقد أو الدارس أحيانا من وقفة يتباعد فيها عن الدراســـة الجزئية لعمل أو كاتب أو اتجاه ، ليحاول أن يستكشف الاطـــار الفكرى العام الذى يتحرك فيه كل هـــؤلاء ، وربما طمح الى أن يحدد مع قرائه موقفا من هـــذا الاطار ، ناظرا اليه من حيث صلاحيته لحاجات اليوم والغد وفى مثل هذه الوقفة يقدم الدارس على مخاطرة فكرية ، لأنه يجد نفسه منساقا الى التعميم حيث لا يقدر على الزعم بأنه قد ســـيطر على جميـــع الجزئيات التى وجدت ، أو التى يمكنه أن يصل اليها ، بل لا يقدر على الزعم بأنه يستحضر فى ذهنه كل ما اطلع عليه فعلا من هذه الجزئيات .

لا جرم يتحول الدارس المتمسك بأهداب العلم الى متأمل ونظار ، وما حيلته ونحن لم نعرف بعد كيف نحول مادة الدراســـة الأدبية الى حقائق جزئية يمكن استخلاصهـــا واستقصاؤهـــا ثم استخراج النتائج منها بوسائل الاحصاء ـ وأغلب الظن أننا حتى لو استطعنا ذلك لبقى من اختلاف التفسيرات والتصورات والمواقف ، ازاء المـــادة الأدبية وحولها ، مالا يمكن البحث فيـــه الا بأسلوب التأمل والنظر ؟

ومع ذلك فلا بد لنا من مثل هذه الوقفـــة المتأملة بين الحين والحين . فبغيرها يصبح الحديث عن الموضوعات الجزئية أشـــبه بعمل روتينى من أعمال الحياة اليومية . وما أثقل الادب وما أقـــل جدواه اذا تحول الى روتين !

هذه مقدمة حتمها عنوان المقال . وســـيحاول الكاتب جهده ألا يبعده التعميم عن الوقائع ، وأن يحقق ـ والمقال يدور حول نقيضتين من النقائض التى لم نتعلم بعد كيف نوحد بينها فى ثقافتنـــا المعاصرة ـ شيئا من التوحيد بين هاتين النقيضتين النظرة الكلية والحرص على الجزئيات .

وكلمة « التغير » وأختها « التغيير » كلمتـــان حديثتان نوعا فى لغة الحياة العامة ، وهما تلحان كل يوم مطالبتين بمزيد من الاهتمام . الا أن فكرة التغير نفسها قائمة من أول النهضة ، من الطهطاوى والشدياق ، الى الأفغـــانى ومحمد عبده ، الى طه حسين والعقاد ، الى نجيب محفوظ ونعمـــان عاشور . وكان لكل جيل من هذه الاجيال فهـــم خاص لحقيقة التغير ، يختلف عن فهـــم الجيـــل السابق له ، والجيل الذى يليه . كان الجيل الأول الذى راعه انحطاط الافكار بين قومه اذا قورنوا بشعوب الغرب المتمدنة ، يفهم من التغير شيئين : التعليم وطبع الكتب . كان مثقفو ذلك الجيـــل دعاة تنوير ، وكانوا يستنشقون رياح التغيير من الغرب ، ويفتحون لها صدورهم ، لأنهم لم يرتابوا فيما تحمله من جراثيم الاستعمار . أما الجيل التالى فقد عاش فترة عصيبة ، اقتحم فيها الغرب أسوار الشرق المتهاوية ، غزا الجزائر وألقى عصاه فى مصر وتونس ، ومد أصابعه فى لبنان والشام ، وبدا أنه جاء الى بلاد العرب ليقيم . وكان الغـــزو العسكرى فتحا للطريق أمام غزو اقتصادى ، تمثل فى رءوس الأموال الأجنبيـــة التى تحكمت فى الانتاج الزراعى وخنقت الصناعات التقليدية . وصحب الغزو العسكرى والغزو الاقتصادى غـــزو



عباس محمود العقاد

ثقافي ، أراد أن يجند للاستعمار أعوانا من أبناء البلاد ، وأن يطمس الشخصية القومية حتى لا تنتقض يوما على الدخلاء ،فأحل اللغة الانجليزية أو الفرنسية محل اللغة العربية فى التعليم ، وهاجم الاسلام والكنائس الشرقية القومية بشتى أساليب الهجوم • وهنا كان على جيل الأفغانى ومحمد عبده أن يقوم بمهمة عسيرة : مدافعة العدو والتعلم منه في الوقت نفسه • وكان سلاحهم الفكرى الأول فى هذه المعركة هو تراث العرب العقلانى • فبهذا التراث وحده استطاعوا أن يجابهوا حضارة الغرب العقلانية • لم تكن تستطيع أن تلقى رينان الا بعقلية كعقلية ابن خلدون •

وهكذا كان مفهوم التغيير عند هذا الجيل منصبا على التراث الثقافى الاسلامى • ومع أن الأفغانى ومحمد عبده وقفا منافحين عن الاسلام أمام هجمات ناقديه من المفكرين الغربيين ، فقد كان شغل حياتهما هو اعادة الحياة الى التراث الاسلامى ، بنفى « الجمود » و « التقليد » اللذين رانا على أذهان المسلمين • وهكذا كان مفهوم التغيير عند هذا الجيل « تجديدا » و « اصلاحا » ، ولم يوجد لدعوة التغيير التجديدى مناهضون لهم شان • وحسبك فى ذلك شهادة رجل من أقطاب الجيل الثالث ، عباس محمود العقاد •

« وتباعدت الشقة بين المحافظين أنصار النص والحرف وبين المجددين أنصار المعنى والقياس فاختلفوا على الكثير ولكنهم مع اختلافهم هذا لم يتفقوا على شيء كما اتفقوا على حرب الخرافة وعقائد الجهل والشعوذة الدخيلة على الدين ، فحاربها المحافظون الحرفيون لأنها بدع مستعارة من بقايا الوثنية ، وحاربها المجددون لانها سخافات وأباطيل ينقصها العلم الحديث ، وتراجعت هذه السخافات والأباطيل الى غيابة الجهل لا تجترىء على التقدم الى صفوف القيادة المسموعة بين أنصار القديم ولا بين أنصار الجديد •

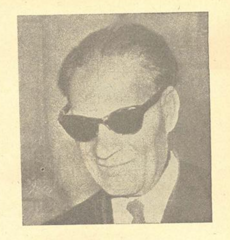
« كانت هذه الظاهرة النادرة احدى حسنات التوفيق فى صدر الدعوة الى الاصلاح ، وتلك ولا ريب احدى العوامل القوية التى جعلت دعوة الاصلاح مهمة روحية ثقافية ، وجعلت رجلا



جمال الدين الافغانى

كالسيد جمال الدين الأفغانى داعيا مسموعا حيثما حل فى قطر من أقطار الشرق بين المسلمين العرب والفرس والهنود ، وبين العرب المسلمين وغير المسلمين ، وناهيك بامام من الافغان تصدر له صحيفة (مصر) ويحررها تلميذه (أديب اسحق) وهو المسيحى الكاثوليكى من الارمن العثمانيين » • (الرحالة كاف ص ٢٨ ــ ٢٩)

أما الجيل الثالث فهو الجيل الذى نشأ فى ظل الاحتلال • جيل محير محير ، بفتح الياء المشددة وكسرها معا (اقرأ « عصر ورجال » لفتحى رضوان) • فهو من أخصب أجيال النهضة انتاجا وأوسعها تأثيرا • فتح للثقافة العربية نوافذ بل أبوابا على الثقافة المعاصرة ، أى ثقافة الغرب • وضم الأدب العربى الحديث الى أسرة الآداب الاوروبية ، بل حاول مثل هذه المحاولة فى الادب العربى القديم أيضا (اقرأ « ابن الرومى » للعقاد) ، بل فى الثقافة بوجه عام (اقرأ « مستقبل الثقافة فى مصر » لطه حسين) ، وكان شباب هذا الجيل أصرح من كبارهم فالرعيل الأول من كتاب القصة القصيرة والرواية لم يعرفوا لهم أبوة غير أبوة موبسان وتشيكوف وبلزاك ، وكثيرون منهم هاجموا الأدب العربى القديم صراحة ، وطرحوه جملة • وأصبحت فكرة التغيير عند هذا الجيل تعنى « الحداثة » ، أو « العصرية » أو « الصدق » ، وكلها كلمات غدت كالشعارات فى ذلك العصر ، حتى أطلق اسم



د . طه حسين

« المدرسة الحديثة » علما على جماعة من كتاب القصة القصيرة فى مصر (انظر « فجر القصة المصرية » ليحيى حقى) ، وكان حقيقا به أن يشمل ــ كما استعمله بعض الكتاب فعلا فى ذلك العهد ــ كل ذلك الجيل من الأدباء الذين تلمذوا تلمذة مخلصة وعميقة لثقافة الغرب .

ان كلمة « التجديد » التى طابقت كل المطابقة مفهوم الجيل السابق لفكرة التغيير ، لا تصلح مطلقا للتعبير عن مفهوم هذا الجيل . فهذا الجيل لم يكن جيلا مجددا أو مصلحا فحسب ، بل كان جيلا ثوريا فى مجال الثقافة . وقد يبدو وصفه بالثورية وصفا مبالغا فيه ، لأن الثورة السياسية ــ ثورة ١٩١٩ ــ تبدو أشبه بحادثة عارضة فى حياة هذا الجيل ، مهد لها الجيل السابق أكثر مما مهد لها هؤلاء ، ثم خمدت جذوتها وهم فى قمة نشاطهم لأنها لم تستطع أن تتحول من ثورة سياسية محضة الى ثورة اجتماعية . ومع ذلك أقول ان هذا الجيل كان جيلا ثوريا « فى مجال الثقافة » لأنهم أدخلوا على الثقافة السائدة فى مجتمعهم مفاهيم جديدة كل الجدة ، وخاضوا فى الدفاع عنها معارك لا هوادة فيها . وما لى لا أقول انهم جيل « الفتنة الكبرى » اذا جاز لى أن أستعمل فى هذا المقام عنوان كتاب للدكتور طه حسين ، أو الجيل الذى تمت على يديه «الخطيئة الأولى » على حد تعبير المستشرق الفرنسى جاك بيرك ــ أعنى أنهم وضعوا الثقافة العربية على بداية مرحلة عنيفة من صراع الاضداد ، فأفكارهم المحدثة أثارت ثائرة المحافظين ، ودعت هؤلاء الى اتخاذ موقف أكثر تشددا من موقف أسلافهم فى الجيل السابق ، وصورة التغيير السريع الكاسح فى شتى مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية وبخاصة حرية المرأة وعلمانية الدولة جعلت جماهير الطبقة المتوسطة ــ الطبقة المسموعة الصوت حتى الآن ــ تشعر بالحيرة والضياع ، وتسائل نفسها : ألا يمكن ان تشترى هذه الحداثة بشىء أقل من التخلى عن طرق الحياة القديمة برمتها ، مع كل ما تمثله من عقائد فكرية ومزاج نفسى ؟

أما لماذا وجد جماهير المثقفين العرب أنفسهم منجذبين الى هذه المدرسة الحديثة ، بالرغم من الصراع النفسى الذى ألقتهم فيه ، فذلك لأنها خاطبت فيهم استعدادا طبيعيا للتأثر بما هو قائم ومائل للحواس . لقد نمت المدرسة الحديثة الاتجاه العقلانى الذى أرساه الجيل السابق ،جيل المجددين المصلحين ، واستفادت من ثورة ذلك الجيل على التقليد لتدعو الى أن يكون الشاعر أو الأديب أو المفكر « ابن عصره وبيئته » . ولم يكن تأثير ذلك بالقليل فى العقلية العربية . لقد سمع المثقفون العرب من هذه الدعوة كلمتى « هنا » و « الآن » ، وشعروا بما يشبه هزة المستيقظ من سبات .

وفى مجال الأدب والشعر خاصة ناقش أقطاب المدرسة الحديثة مشكلة النظم والمعنى ، الصياغة والاحساس ، الشكل والمضمون . وهى مشكلة أوسع مجالا من الأدب والشعر ، لأن الشكل يوجد فى كل منظمة موروثة أو مقتبسة ، يوجد فى طريقة التعليم ، وأسلوب الحكم ، وترتيب البيت . والمضمون يوجد فى كل عمل انسانى له دافع ، ومن ورائه هدف : يوجد فى الثقافة كهدف للتعليم ، والعدالة كهدف للحكم ،والسعادة كهدف للبيت . فمناقشة العلاقة بين الشكل والمضمون تثير فى الذهن ــ ولو من بعيد ــ العلاقة بين النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، التقليدية منها والمقتبسة ، وبين

المقاصد المبتغاة منها . وهكذا تظهر عقدة العقد في قضية التغيير ، وهي أن تغيير النظم يجب أن يساير تغير المقاصد ويخضع له ، كما أن تغيير الشكل في العمل الادبي يجب أن يساير تغير المقاصد ويخضع له .

حقا لقد كانت المشكلات التي أثارها الجيل الثالث بمفهومه للتغيير أضخم مما يمكن حله في حياة هذا الجيل . لهذا بدا هذا الجيل كالمتردد ، واتهم أقطابه في أخريات أيامهم بأنهم نكصوا عما شرعوا فيه . ولكن هذا الاتهام ليس بذي قيمة الى جنب سؤال يجب أن يطرح ، وهو : ما المهمة التي تركها هذا الجيل للجيل التالي ؟

ان هذا السؤال يضعنا أمام مشكلات أصعب كثيرا من تفهم خطوات الماضي .

فلنحاول أولا أن نتبين ماطرأ على فكرة الحداثة في حياة الجيل السابق نفسه من تطور ، قبل أن يسلمها هذا الجيل الى الجيل الذي تلاه .

ان فكرة الحداثة ، برغم كل ما كلفت أصحابها من جهد ، وما دفعتهم اليه من خصومات ، وما حشدوا لتأييدها من منطق ، كانت فكرة تقوم على تفاؤل شديد ، بل لا تخلو من سذاجة .

أما التفاؤل فلأن الحضارة الغربية بدت لأصحاب المدرسة الحديثة في صورة مثالية ، فلم يلتفتوا الى ما فيها من تناقضات ، وكان أخذهم منها أخذا لما ، فكل شيء عندهم جديد ، وكله نافع ، وكله سواء في أنه يمثل فكرا راقيا وحضارة انتهى اليها تقدم البشرية .

وأما السذاجة فلتصور أن الأخذ طريق سهل ، فهو يبدأ تقليدا ومحاكاة ، ثم يستحيل التطبع طبعا ، ولا تلبث أن تظهر شخصيتنا القومية من خلال القوالب التي استعرناها من الغرب .

ولكن الطغيان النازي ، ثم الحرب العالمية الثانية ، نسخا التفاؤل ، وكشفا عن تناقضات الحضارة الغربية لمن لم يفكر قط في هذه التناقضات . وكانت الجريمة البشعة ، جريمة اغتصاب فلسطين ، شيئا فاق كل جرائم الاستعمار القديم ، وأثبت أن المصالح العاجلة أو البعيدة لبعض فئات الحكام يمكن أن ترتكب من عمليات الغش والتضليل بين شعوب الحضارة « الراقية » ما يعجز عن فضحه فلاسفتهم الانسانيون .

وفي الوقت نفسه ظهرت سذاجة التصور القديم عن امكان اقتباس نظم الحضارة العربية دون أن يطرأ تبدل عميق على طرق الحياة وأساليب التفكير . بدأ يظهر أن نظم التعليم ، والقضاء ، والحكم ، التي اقتبست من أوربا ، بعيدة عن الواقع الذي يعيشه الناس ، مجافية لميول النفس الشرقية ، حتى نفوس أولئك الذين عاشوا في أوربا ، وتلمذوا لعلمها ، وتشبعوا بثقافتها (اقرأ « مذكرات نائب في الأرياف » و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، « قنديل أم هاشم ليحيى حقي) .

لا جرم يتزلزل ايمان « المدرسة الحديثة » بالثقافة الغربية المعاصرة ، ويعود أقطاب هذه المدرسة ، أواخر أيامهم ، الى التراث العربي القديم ، الى عصور الاسلام الاولى ، يستمدون منها الهامهم ، وكأنهم نفضوا أيديهم من « الحداثة » التي سلخوا في الدعوة اليها الشطر الاكبر من أعمارهم ، ورجعوا الى ما نهجه الجيل السابق لهم من خطة الاحياء والتجديد . الا أنك تلمح في كتاباتهم الاسلامية نبرة من الحنين الى فردوس مفقود لا تجدها عند أسلافهم ، نبرة تزداد ظهورا مع الزمن (قارن مثلا «الفتنة الكبرى » و « الشيخان » لطه حسين ، أو « عبقرية محمد » و « عبقرية الامام » للعقاد) بحيث يسوغ القول ان « المدرسة الحديثة » مع كل ما اصطحبته في دراستها للتراث الاسلامي من مناهج الغربيين في التحليل والعرض ، كانوا أقل عقلانية من أسلافهم الذين نشئوا في الثقافة الاسلامية وغلبت عليهم طول حياتهم ، وسر ذلك – يبدو – أنه في حين أراد المتقدمون أن يلقوا صولة الحضارة الغربية بمثل سلاحها ، كان المتأخرون فارين من الحضارة الغربية الى تراث الاسلام فهم يبحثون بين هذا التراث عما يناقض مبادىء الحضارة الغربية ، بنفس الحماسة التي يبحثون بها عما يوافق هذه المبادىء ، أو أشد حماسة .

لم يعد المثقفون يسمعون فيما يكتبه أقطاب المدرسة الحديثة «هنا والآن» كما كانوا يسمعونهما في كتاباتهم في أواخر العشرينيات وأوائل

الثلاثينيات ، لقد كنت تسمع « هنا والآن » بوضوح تام حتى فى كتاباتهم التاريخية فى تلك الفترة ، فى « حديث الاربعاء » مثلا ، أو فى « ابن الرومى » . انك تسمع طه حسين يقول لك فى « حديث الاربعاء » : لم يكن ناس العصر الاموى أو العباسى الا ناسا مثلنا ، فيهم الصلحاء وفيهم الطلحاء . واذا أردنا أن نفهمهم على حقيقتهم فيجب أن نقيس ما عندهم على ما عندنا (ولا بأس مثلا ، أن يقارن بين عمر بن أبى ربيعة وبيرلوتى) وتسمع العقاد فى « ابن الرومى » يقول لك : هذا الشاعر نموذج شعرى ونموذج انسانى . وهو بتشاؤمه وروميته انسان عصرى جدا ،فعصره كعصرنا كان يدعو الى التشاؤم (لا صلة لهذا التشاؤم الشعرى ، الخيالى ، بتفاؤل العقاد وأصحابه آنذاك ـ فيما يتعلق بمستقبل الحضارة الغربية) ، وهو مثلنا « رومى » فكرا وفنا ، ولا يعنينى أن تكون الرومية فيه وراثة أو اكتسابا قارن ذلك ان شئت بدراسته لابى نواس ، حيث تجد منهجى الوصف البيولوجى ، والتحليل التاريخى ، يشيران الى « ذلك العصر » ، و «ذلك الانسان » .

ان الاهتمام بما هو معاصر ومباشر ، لم يكن مظهرا من مظاهر العقلانية أو تطورا من أطوارها بقدر ما كان اثباتا للذاتية ، وثورة على القوالب ولهذا يمكننا أن نصف هذا الجيل ، بوجه عام ، بأنه كان رومنسى المنزع ، بالرغم من دعوته الى العلمية ، وعندما أخذ الوهج الرومنسى فى الانطفاء فى أواخر الثلاثينيات تبين أن كلمتى « هنا والآن » ان كانتا قد ساعدتا من قبل على تنبيه الغافلين وتحريك الخامدين فهما الآن مدرجة الى ضيق الافق وفساد النظر . لأن الظروف المباشرة فى الزمان والمكان لا تفهم ـ ومن ثم لا تقدر ـ الا بالقياس الا ما اتصل بها من ظروف الزمان والمكان . وهكذا تبين أن القول بأن الانسان ابن عصره يغفل حقيقة هامة ، وهى أن انسان العصر ، كالعصر نفسه ، يرثان الكثير من العصور السابقة ، كما تبين أن القول بأن الانسان ابن بيئته ، يغفل حقيقة هامة أخرى ، وهى أن بين البيئة الواحدة وسائر البيئات اتصالا واشتراكا وتفاعلا ، يجعل فهم بيئة معينة ناقصا أشد النقص اذا هو لم يحسب حسابا لعوامل التغيير الى تلحقها ، فى كثير من الأحيان ، بتأثير بيئات أخرى مختلفة فى خصائصها أشد الاختلاف .

وقد تبدو هذه القضايا أشبه بمسلمات ، أو تحصيل حاصل كما يقول العقاد فى مثل هذا المقام ، ويبدو من الصلافة التى مصدرها الجهل أن يتهم أعلام الجيل السابق بجهل مثل هذه البديهيات ، ولكننا لا نزعم أنهم جهلوها ، بل نزعم أنهم أغفلوها ، وفرق بين الجهل والاغفال . ان العقاد حين يعيب الشعراء الذين وصفوا الطائرة وغيرها من المخترعات الحديثة بأسلوب شبيه بأساليب القدماء فى وصف الناقة ، ينسى أن هؤلاء الشعراء يعبرون عن دهشة حضارية صادقة منشؤها أن تكوينهم العقلى الذى يتجلى فى أنماط سلوكهم ، وطبيعة استجاباتهم ، تكوين ينتمى الى عصر الناقة أكثر مما ينتمى الى عصر الطائرة . فاتهامهم بالتقليد اذن يقوم على أنهم لم يكونوا عصريين كما « يجب » أن يكونوا ، لا كما استطاعوا أن يكونوا بالفعل .

ودراسة العقاد « لشعراء مصر وبيئاتهم » لا تتناول هذه البيئات الا فى حدود ضيقة وجامدة توشك أن تكون شخصية : بيئة القاهريين المترفين أو بيئة أهل الريف النازعين الى البداوة أو بيئة كتاب الدواوين الخ . وهو حين يعرض لكل بيئة من هذه البيئات يصورها فى صورة ثابتة ،مستقلة عن سائر البيئات التى تجاورها فى الزمان والمكان .

آية ذلك كله أن « المدرسة الحديثة » التى وضعت الفكر العربى المعاصر على بداية صراع الأضداد كانت تنظر الى الأمور نظرة ميتافيزيقية لا نظرة جدلية . وبذلك عجزت عن أن تفهم القانون الأساسى فى التطور ، فبقى مفهومها للتغير معلقا بين السماء والأرض .

وكان على الجيل التالى لها أن ينزل فكرة التغير من السماء الى الأرض ، ليجعله « تطورا » فماذا تراه فعل ؟

أخشى أن أقول : ان رسالة المدرسة الحديثة

قد اكتملت منذ أواسط الثلاثينيات ، ولم يبق منها فى أواخر الأربعينيات الا ذيول ٠

وبين اكتمال رسالة المدرسة الحديثة وتاريخ كتابة هذا المقال عمر جيل ٠ ان الجيل الذى نشأ بين الثلاثينيات والأربعينيات جيل أوشك أن تضيع منه الرسالة ٠ وهذا جيل جديد طالع ، يقرأون ، يكتبون ، يفكرون ، ولا هادى لهم ولا دليل ٠

لا أظن أن أحد الدارسين يستطيع أن يقارن ما حققه هذا الجيل الأوسط ، الذى ينبغى أن يتصدر الحياة الأدبية اليوم ، بما حققته الأجيال الثلاثة السابقة له فى تاريخ الثقافة العربية ٠

حقا ان ما أنتجه هذا الجيل من القصص القصيرة ، والروايات ، والمسرحيات ، والدراسات الأدبية ، يفوق — من حيث الكم — ما أنتجه الجيل السابق فى هذه الفنون ، وبعض النتاج الجديد لا يقل جودة عما أنتجه الجيل السابق ٠ ولكن نتاج الجيل الأوسط لا ينبىء عن مفهوم واضح لحقيقة التغيير ٠

ولعل الكلمة التى يمكن أن تعبر عن طموح هذا الجيل فى معنى « التغيير » — لا مفهومه له — هى كلمة « العالمية » ٠ ولكنه طموح العاجز ٠ فالعالم لا يقرؤنا ، ونحن نعلم لك ، ونعلم أيضا — فى قرارة أنفسنا — السبب فى اعراضه : انه — حتى الآن — لا يجد فيما نكتبه ما يستحق القراءة ٠ فللعرب أحباب من الغربيين ، ترجموا الكثير من كتبهم ، ولكن كتابا واحدا من هذه الكتب هو الذى راج بين القراء فى الغرب ، كتاب لم نتلمذ فيه لأحد من كتابهم ألف ليلة وليلة ٠

وشواهد الحال تدل على أن الجيل الطالع ماض فى هذا الاتجاه الخاطىء بعينه ، الاتجاه نحو عالمية بائسة كاذبة ٠ من من شعرائنا الشبان لا يقلد اليوت الذى لم يقرأه ، أو قرأه بدون فهم ؟ ومن من كتاب القصة القصيرة الشبان لا يقلد كافكا ، لأنه قرأ له قصة قصيرة مترجمة فى « الأهرام » أما اذا لم تكن هناك مسرحيات تقلد يونسكو أو بكيت ، فهى لا شك فى الطريق ٠

لا جرم ان الاصالة تكاد تنجرف فى تيار من التقليد الممسوخ ٠



رفاعة الطهطاوى

والجيل الطالع معذور ٠ انه لا يكاد يبصر غير هذا الطريق ، وليس ذنبه أن الجيل السابق له ، جيل من كان ينبغى أن يكونوا أساتذته ، قد أضاع رسالة عمره أو كاد ، لأنه لم يتعلم من تجربة سلفه أن قضية الحداثة والعصرية ليست قضية تطبع يتبعه طبع ، ولكنها قضية صراع بين قيم موروثة وقيم مكتسبة ، بين أنماط من الحياة قديمة وأخرى جديدة ، بين قوى نزاعة الى التغير وقوى نزاعة الى الثبوت ٠

والقوى النزاعة الى الثبوت فى ثقافتنا العربية كانت دائما قوى خافتة الصوت اذا قيست بقوى التغيير (الا عندما تستثار بعنف كما فى قصة « الشعر الجاهلى ») ولكنها هائلة التأثير ، أشبه بقوة الغرائز فى النفس ، تختال القوى الواعية ما شاءت على السطح ، ولكنا هى ، ككتلة الغرائز الراسخة المبهمة ، كامنة فى الأعماق ، تتحين الفرص لتظهر ، أفدح ما يكون منها الظهور ٠

أما على السطح فان نزعة الاستمرار كانت تظهر فى ثوب المحافظة ٠ وكانت دعوى المحافظين تقوم فى أشمل صورها على تفرد الثقافة العربية واستعلائها على الزمن ، فهى جوهر قائم أبدا ، يتفاوت حظ كل جيل منها على قدر استطاعته الاقتراب من ذلك الجوهر ٠ أما فى صورتها الأدبية فكانت دعواهم على النقيض مما حاول المحدثون أن يقرروه فى شأن العلاقة بين الشكل والمضمون : كان المحافظون يرون أن الشكل لا يضيره اختلاف المضمون : لك أن تأتى بما شئت من معان تدعى أنهـا عصرية دون أن يحملك ذلك على العبث

بقوالب اللغة ، أو بنظم القصيد ، ذلك بأن المحافظين كانوا يدركون ـ وان لم يفصحوا عن ذلك الادراك الصحيح ـ أن القالب ، الشكل ، الصورة ، هو حقيقة الشيء كما يقول أرسطو ، فان لم تكسره فأنت لم تتجاوز حدود الثقافة العربية الأزلية ٠

كانت المحافظة ـ بفضل ركيزتها الضخمة في الأعماق ـ أقوى سلطانا من التغيير ، الذي لم يكن يتجاوز السطح حتى يتعثر وينكفيء راجعا اليه ، أو يمتص في المستودع الكبير : مستودع القيم الراسخة في الكتل الشعبية على مدى القرون ولقد كانت عبقرية الأفغاني ـ كما أثبت العقاد في ملاحظته النافذة التي لم يستطع أن يستخلص منها عبرة لجيله والأجيال التالية ـ هي أنه استطاع أن يوحد بين الضدين ، أو يحل التناقض بين « التغيير » الذي أحدثه محمد علي وشيعته ومقلدوه في العالم العربي ، وبين « المحافظة » التي لم تزل مسيطرة على القسم الاكبر من المتعلمين حين دعا الى « التجديد » وطبقه وعمل له ، فاستطاعت عناصر هامة من التغيير أن تستمر ، وتثبت ٠ واذا لم يثبت التغيير (لاحظ التناقض في هذه العبارة الصادقة ، وصدقها انما هو في تناقضها) فلا تقدم ٠

وبقايا التجديد لدى أقسام من جيل « المحدثين » هي التي سهرت على هذا التقدم ، تستبقيه وتنميه ما استطاعت ، ولكن العصر لم يكن عصر تجديد في مجال الثقافة ، بل كان عصر ثورة ، ثورة تتم على السطح نعم ، ولكنها ـ لأنها لم تكن مفروضة من عل كسابقتها ـ تحاول أن تستمد من مستودع الثقافة العربية ما يمكنها من الثبوت ٠

ومع ذلك فهي ثورة لا تفاخر بشيء كما تفاخر بالتلمذة المباشرة للغرب ، ولا تعتز بشيء كما تعتز بالتفرد ، ولا تعنف في انكار شيء كما تعنف في انكار قوانين التطور في الثقافة والأدب هي ـ باختصار ـ ثورة تجهل قانون الثورة ٠ تجهل أن الثورة انفجار ولكنها أيضا استمرار ، وأن الثورة قد تستطيع أن تستعير المبادىء المناسبة لها من الخارج ولكنها لا تعيش على هذه المبادىء ، ولا هي تعيش على عبقرية أفراد مهما كانوا ٠

وأدى بهم ذلك كله الى الافلاس أو ما هو قريب من الافلاس ، ولا سيما حين خانتهم الحضارة الغربية فكشفت عن عوارها ، فراحوا في أخريات أيامهم يحفرون آبارهم ، بشتى الطرق، في أعماق الحضارة القومية ٠

ماذا كان على « الجيل الأوسط » أن يفعل ؟

ان « المحافظة » لا تزال قوة ضخمة في العالم العربي ، قوة حاول « المحدثون » في أخريات أيامهم أن يسترضوها ٠

والتغيير الذى أقدم عليه المحدثون لم يتحول بعد الى تقدم لأنه لا يزال ، في كثير من الاحوال شكلا بغير مضمون ٠

فمهمة « الجيل الأوسط » اذن ليست مواصلة التغيير على السطح ، وملاحقة الأشكال الجديدة في الغرب ، ولا هي أيضا تملق المحافظين وهم ـ كذلك ـ تعبير سطحي ، وسلبي في كثير من الأحيان ، عن كتلة الثقافة الراسخة في أعماق الشعب العربي ٠

ان مهمة « الجيل الاوسط » ـ مهمة أرجو ألا تكون قد أفلتت بعد من أيديهم ـ هي أن يجعلوا التغيير « تأصيلا » ٠

أن يعيدوا ـ بالطرق العلمية ـ دراسة الأشكال المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة ، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكا لهذا الشعب العربي ، وافية بمقاصده ٠

وليست هذه ـ فيما أحسب ـ مهمة الجيل الأوسط وحده ، بل هي مهمة أجيال عدة قادمة ٠

انها الفصل الرئيسي في كتابة التاريخ الحديث لهذه الأمة ٠ وهو تاريخ يكتب في عصر الكتل ٠ ولذلك فان عملية التأصيل ينبغي أن تكون شاملة وعميقة ، لتتغلغل في قلوب الملايين ٠

وأنا هنا لا أتكلم عن الأدب وحده ، شعره أو نثره ، قصصه أو مسرحه ٠

ان الأدب ، على سطح مجتمع راكد أو فاسد لا يكون الا افرازا خبيثا ٠ وخير من كثير من القصص الردى ، أو الشعر الرديء ، سبورة وصندوق من الطباشير يحملهما المثقف ، ليعلم عشرة أميين في أعماق الريف ٠

الحب في التكوين

شعر: محمد ابراهيم ابوسنه



أأنت أم أنا
أم أنه زماننا المصاب بالجنون
هو الذى أراد للعيون
تكون فى القفا
والهم الجنين
يصيح فى بداية التكوين
« أكون يا ترى أو لا أكون »
يا ليته تجاهل السؤال
وجاء كامل الأعضاء مشرق الاقبال
وقابل الاهوال بعدها
وناجز الاهوال
لكنه من كوة التساؤل التى تطل فى الضباب
قد مد طرفه لعالم يموج بالسباب
فابصرت عيناه
بلابل الغناء
ذبيحة على الشجر
والعالم الذى يتيه بالقرود
ويرفع الغربان فوق عاتقه
وأبصر الأنهار
تعود للمنابع العذراء
تكلل الضفاف بالندم
من قال للجنين
أن يقرأ الاقدار فى صباه
فتعتم الأشياء فى عينيه
تخيفه شيخوخة الحياة
يا أيها الذى ترنحت خطاه
ترددت خواطره
يجىء أم يعود

يا حبنا الذى اذاب من عيوننا المنام
قد كنت فى خواطر الأيام
سحابة تموج بالحمام
ووردة تسارع الدماء فى قلوبنا
لتسقى العروق فى أوراقها
ونجمة لا نستطيع أن نرى
بغير نورها
وراية نقاتل الآمال تحتها
لو ان عينى التى أضاءتها
لم تكتس الضياء من شعاع طلعتك
لكنت قد قلعتها
رميتها للريح والرماد
من أجل أن تجىء
لم ينقطع فى قلبنا الانشاد
ولا توانت الاقدام
فى سيرها الى لقاك
فكيف يا ترى ترددت خطاك
تريد أن تروح لا نراك
يا قاسى الفؤاد ما أقساك
فمن لنا فى ذلك الهجير لو هجرتنا
نسجتنا فى ثوب حبك الوثيق
فكيف ان فككتنا
من غزلك الجميل
فلتأتنا فأنت ان أتيتنا
فكل ما تخطه الاقدار لا يخيفنا

تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس

بقلم : د. جمال حمدان

تأليف : دكتور حسين مؤنس ، ١٩٦٧
من منشورات معهد الدراسات الاسلامية فى مدريد

الجغرافيون العرب ، كل الجغرافيين ، فضلا عن أصحاب التاريخ الاسلامى والادب العربى وسائر المثقفين عموما ، سيرحبون ولاشك أيما ترحيب بهذا السفر الضخم، الرائع الاخراج ، الذى أضافه الاستاذ الدكتور حسين مؤنس الى المكتبة العربية ، فأثراها وأخصب آثارها .

ونحن – كما يشكو المؤلف بحق في مقدمته – كثيرو الكلام عن العلوم عند العرب ، وحديثنا عن فضلهم على الحضارة أكثر ، ولكن عملنا دراسة وتحقيقا قليل باستثناءات معدودة كنظيف والشهابى ونفيس أحمد وزكى الوليدى وبهجة الاثرى وطوقان وزيادة .. الخ . أما النصيب الاكبر فتركناه – متفرجين – للمستشرقين . ومن ناحية أخرى ، فقد أشاع البعض ادعاء أن العرب لم يكونوا أكثر من موصل جيد – قل رجل بريد نشط وأمين – بين علوم الحضارات القديمة والحديثة .

وردا على هذا الادعاء ، وسدا لتلك الثغرة ، أخذ المؤلف على عاتقه أن يقدم سفره هذا ليكون بحثا « فى الملكة العلمية العربية عن طريق تاريخ علم واحد فى بلد عربى واحد » ، ودليلا على أن العصور الوسطى – عصور العرب – لم تكن بحال العصور المظلمة كما تراها العين الاوربية . فهذا اذن عمل علمى جدير حقا بأن يحتفل به كل باحث أو ناقد أو قارىء يهمه التراث العربى بعثا واحياء . وانه لمن هذه الزاوية نكتب هذا العرض الموجز والنقد ، دون أن نزعم أنه يوفى هذا الجهد الموسوعى الجليل حقه الواجب .

الكتاب ، الذى طبع فى مدريد ، يقع في نحو ٧٢٥ صفحة من القطع الكبير ، يشغل النص العلمى منها نحو ٦٠٠ صفحة ، أما الباقى فيشمل سلسلة خرائط مختارة، ثم ثبتا بالنصوص الواردة في تضاعيف الكتاب ، تليها قائمة المراجع التى تجرى بسهولة فى بضع مئات مابين عربية وأجنبية (١٦ صفحة) ، ثم تأتى أسماء الكتب الوارد ذكرها فى الكتاب ، لتنتهى بكشاف عام يحتل وحده ٧٠ صفحة ، مما يوضح مدى دقته وشموله ، فضلا عن مدى الجهد والخدمة الاكاديمية التى يوفرها للباحثين على نحو لانجده عادة الا فى المؤلفات الاجنبية الجادة .

وسنبدأ تحليلنا لهذا العمل الكبير بعرض موضوعى أو تقريرى بحت نحاول فيه ، على صعوبة المحاولة ، أن نلخص بايجاز انتخابى شديد – ومخل لامحالة – أهم خطوط الكتاب ونقاصه ، حتى يكون القارىء فكرة عامة عن محتوياته ، وذلك دون تدخل من الناقد بقدر الامكان بل وبألفاظ المؤلف كلما أمكن ذلك . وبعدها نقدم مجموعة من الملاحظات العامة عن نواحى القوة والتميز فى الكتاب ، ثم مجموعة أخرى من الملاحظات التفصيلية والجزئيات حول نقاط أو شكليات قد تستثير التساؤل أو تثير الجدل . فاذا فرغنا من ذلك كله كنا – أخيرا – فى موضع يسمح لنا لنا بأن نضع العمل جميعا فى ميزان التقييم والتقدير والنقد الكلى أو الحكم العام .

عرض موضوعى

أصول التأليف الجغرافى عند الأندلسيين

يمهد المؤلف بين يدى كتابه بهذا المدخل الوافي الذى يستهله بتتبع جذور الجغرافيا عند المسلمين فى المشرق حيث ظهرت أول ماظهرت متعاصرة ومتلازمة تلازما حميما مع التاريخ ، كما عند اليعقوبى أول من وضع كتابا فى البلدان وفى نفس الوقت واضع أول تاريخ للعالم عند المسلمين ، وكما عند الكلبى كذلك والدينورى وابن قتيبة ... الخ . فالتاريخ والجغرافيا عند العرب فرعان من شجرة المعرفة العامة التى تسمى «الادب» بصورة عامة . فكما كان على العربى أن يعرف لغته وفنونها (الادب) ، كان عليه أن يعرف أنساب العرب وأخبارهم وفتوحهم وتواريخ الدول (التاريخ) ، وكذلك بلاد الاسلام ومدائنها وطرقها وأحوال أهلها وصفاتهم وعاداتهم (الجغرافيا) .

ومن العسير لهذا أن نفصل بين المؤرخ والجغرافى والاديب فى تاريخ الفكر الاسلامى ، ويوشك كل كتاب أدبى صرف أو تاريخى عام أن يحوى من الحقائق الجغرافية ماقد يدخله فى صف الجغرافيا ، بينما لانكاد نجد كتابا مما يذكر فى الجغرافيا الا ويحوى قدرا يزيد أو يقل من الادب أو التاريخ . وهذه الحقيقة هامة جدا فى استعراضنا للكتاب الحالى ، وسيضغط عليها المؤلف كثيرا ، وعليها سنضغط نحن أكثر .

وقد تأثر المسلمون فى أول عهدهم بالجغرافيا بنظريات الهنود والفرس ثم اليونان (خاصة بطليموس ، المجسطى وجغرافيا) ، التى ارتكزت أساسا على الفلك والكوزمولوجيا

والكونيات ، فكانت الى الخرافات والاوهام أقرب (قبة العرين ، الاقاليم السبعة ، العجائب والخوارق .. الخ). وكاد هذا يحرف جغرافية العرب مثلما نجد عند «الجغرافيين الفلكيين» كالخوارزمى . ولكنها لم تلبث أن ارتدت الى المنهج الصحيح على يد البيرونى وغيره حين التصقت بحقائق الارض الملموسة المجربة بالرحلة والمشاهدة ، فكانت مدرسة «المسالك والممالك» و «البلدان والبرود» . ومن هنا فان فضل جغرافية العرب يرجح كثيرا فضل الجغرافيات القديمة والاغريقية .

واذا كان العربى رحالة بالطبع ، فان الرحالة بدوره جغرافي متنقل . ولهذا تلد الرحلة « أدب الرحلات » كما ولدت «علم البلدان» ، ويختلط الاثنان أحيانا ويتداخلان حتى ليعد الاول جانبا هاما من الثانى . والرحالة المسلمون أنواع : رسول الدولة والسفير (ابن فضلان) ، صاحب البريد (قدامة) ، الجاسوس (ابن حوقل) ، الطلعة الذى يرحل لمجرد الرحلة (الغرناطى) ، المغامر للمعرفة (المقدسى) والتاجر (سليمان التاجر) . وهنا ينقض المؤلف نظرية شائعة للغاية فيما يكتب فى الغرب عن جغرافية المسلمين ، وهى نظرية الحج ومعرفة طرقه كحافز نحو الكتابة الجغرافية فيرى أن الاصح أن مؤلفى الجغرافيا كانوا هم الذين يسترشدون بالادلاء ، لا العكس .

تلك الاتجاهات السليمة نجدها في أسس التأليف الجغرافى عند الاندلسيين ، بل هم أكثر استقلالا من المشرق عن النظريات الفلكية القديمة ، وان عرفوا كيف يفيدون بقدر من مؤلفات الاغريق واللاتين والقوط فى الوصف العام لاسبانيا دون الانزلاق الى تيه الكوزمولوجيا والكونيات .

وهنا يعرض المؤلف لاوصاف الفينيقيين واليونان والرومان لشبه الجزيرة الايبيرية مما أفاد منه المسلمون فيها بعد . وتصور هؤلاء لهيئتها يتراوح بين المربع والمخمس ، ولكن السائد الذى استقر أنها مثلث كما عند بطليموس . ومع هذا التصور الخاطىء تضطرب كثيرا تقديراتهم للابعاد والاطوال بل والاتجاهات الاساسية نفسها (كالقول مثلا بأن جبال البرت ـ البرانس ـ تتجه من الشمال الى الجنوب !) .

وقد ورث المسلمون فى الاندلس بعضا من هذا الخلط بما فيه الشكل المثلثى ، وذلك خلال عمل كان له شهرة داوية هو كتاب هروشيش Horosius ، الراهب الذى كتب تاريخا جامعا عن عصره وماقبله ، عن روما واسبانيا ، ضمنه آراء الاقدمين فى صفة شبه الجزيرة وأرضها . فقد ترجم هذا الكتاب الى العربية ، وأصبح مصدرا هاما عند أغلب الكتاب المسلمين .

وهذا ماينقلنا الى التراث الجغرافى للاندلس ، فنجد الحقيقة المحورية والمحيرة أن ماوصلنا منه أقل مما ضاع ، بل ولم نصل اليه الا بتجميع مجهد قاس لنقول وعنعنات وجذاذات رقعية مبعثرة فى تضاعيف الشراح والناقلين وأصحاب التراجم والمتاخرين .. الخ . ليس ثمة لدينا ـ مثلا ـ الا كتاب واحد ـ الادريسى ـ وصل الينا كاملا من بين كل التراث الاندلسى فى الجغرافيا ..

أما ميلاد التأليف في الجغرافيا فى الاندلس فجاء مستقلا تقريبا عن كتابات المشارقة ، ولكنه مثلها أتى مرتبطا ارتباطا لا انفصام له بالتاريخ . وفى الاندلس بالذات لانجد جغرافيا الا وجدناه مؤرخا أيضا ، وما من كتاب فى التاريخ الا ونستطيع أن نعده أيضا كتاب جغرافيا ، وأبو الجغرافيا الاندلسية ـ الرازى ـ هو أبو التاريخ الاندلسى كذلك . بل ان الارتباط والتلازم بين الجغرافيا والتاريخ في الاندلس اقوى منه في المشرق ، الامر الذى يفسر غلبة طابع الجغرافيا البشرية بالذات على كتابات الاندلس .

ولهذا الرازى الرائد طليعة تمثل حلقة الاتصال بين رواجع الجغرافيا اللاتينية وطوالع الجغرافيا الاندلسية تتمثل فى البيانى الذى نقل هروشيش الى العربية . ولهذا النقل قصة معقدة عالجها المستشرقون ويحققها المؤلف بصبر وأناة حتى ينتهى الى صحة اسنادها بشهادة ابن خلدون خاصة .

وأمام هذه الترجمة الموفقة ، التى أصبحت نموذجا يحتذى ومرجعا يقتبس للتآليف الاندلسية فيما بعد ، يقف المؤلف وقفة خاصة عند الجزء الجغرافى منها . فهى تعد أول كتاب عربى يعرفنا بجغرافية أوربا . (ولعل هذا السبق وحده أن يشير ويرمز الى سبق وتفوق الجغرافيين الاندلسيين على الجغرافيين المشرقيين باستمرار حين يختص الامر باوربا ، مثلما تفوق المشارقة فى جغرافية آسيا وافريقيا ، ولعل الموقع الجغرافى والاحتكاك الطبيعى أن يفسرا دورهما هذه الفروق) .

قبل الادريسى

تبدأ الجغرافيا الاندلسية مع الرازى أستاذ المدرسة وقائد الحركة والمعين الذى سيستقى منه ويتأثر به كل التاليف الجغرافي الى نهاية الاندلس الاسلامى . وهو أول من تفرغ للتاريخ والجغرافيا تماما ، وأول ولكن ليس آخر من لم يفصل بينهما . ويبدو أن جغرافيته مقدمة لتاريخه «أخبار ملوك الاندلس» الذى ترجم الى الاسبانية والبرتغالية ، واعتمد عليه الاسبان حتى القرن الثالث عشر فى مشاكل التنظيم الادارى بعد الاسترداد ، بل وفى حل مشاكل التقسيم الكنسى على أساس ماأورد من «قسمة قسطنطين» .

يحدد الرازى موقع شبه الجزيرة من الاقاليم السبعة بايجاز ، وشكلها المثلثى وأسماءها القديمة ، ثم يدرس مناخها فيضع الكلمة التى ذهبت مثلا عند من جاءوا بعده : «الاندلس أندلسان» ، وهو تطور كبير على تقسيم هروشيش السياسى البحت نحو تقسيم مناخى ـ هيدرولوجى : أندلس غربى مطره من الغرب وتصريفه الى البحر المحيط ، واندلس شرقى مطره من الشرق وتصريفه الى الشرق . وهذا بوضوح نواة التقسيم الطبيعى الحديث الى اسبانيا الاطلسية واسبانيا المتوسطية .

ويمضى الرازى الى الجغرافيا الطبيعية فيحدد جبال وأنهار الاندلس ، وينفق ـ والعرب أهل رى ـ جهده الاكبر فى الانهار . فمن الجبال يرسم لنا ثلاثة خطوط عظمى

تختط الجزيرة من الشرق الى الغرب ، فى أقصى الشمال والجنوب وفى الوسط . أما الانهار فيتتبعها مصبات واتجاهات وأطوال وظاهرات بتفصيل يدل على خبرة مباشرة لم تؤخذ عن بطليموس أو هروشيش . ويستطيع القارىء العادى أن يتعرف فى تلك الاسماء القديمة على كل مورفولوجية أيبريا اليوم بسهولة غير عادية .

ثم ينتقل الرازى الى الجغرافيا السياسية والبشرية ليقسم الاندلس الى كور ومدن ، مفرقا بينهما وان كان كل منهما قسما اداريا له قاعدة وحوز (زمام) ، وانما المدينة كورة ولكنها عسكرية فى مناطق التخوم الاستراتيجية . ومن نماذج لعدد من الكور والمدن ، نجد الرازى يحدد المواقع والمساحات والمسافات والانتاج والحاصلات والاهميات الخاصة .. الخ ، مما نالفه في الجغرافيا المعاصرة ، حتى ليلخص المؤلف حكمه على الرازى بقوله «فلو اننا أردنا أن نقدم اليوم وصفا جغرافيا جامعا مختصرا للاندلس الاسلامى لما احتجنا ان نضيف الى كلام الرازى شيئا» .

●●●

العذرى أهم علم بين الرازى والبكرى ، معلوماتنا عنه قليلة ، ذكره الجغرافيون اللاحقون بكتابه «نظام المرجان فى المسالك والممالك» الذى لم يصلنا منه الا قطعة صغيرة تكشف عن عمل جغرافى تاريخى ، تسود فيه الاولى وتسود فيها الاندلس . فلكل كورة فصل ، يتتبع الطرق التى تصل بين قواعد الكور المختلفة وأبعادها ، ويتوقف عند «المحلات» الهامة على طولها ، ثم يعدد المدن التابعة لكل كورة ويصفها وتاريخها وخصائصها وأهميتها وبواباتها ومحاصيلها ، كما يقسم الكورات الى «أقاليم» والاقاليم الى «أجزاء» ، ويرسم بذلك الهيكل الكامل للتقسيم الادارى للاندلس ، ثم يملؤه بالمعلومات والحقائق الاقتصادية واحصائيات الضرائب التى استمدها على الارجح من سجلات الدولة ودواوينها .

وللعذرى ملاحظات ثاقبة دالة ، فمدينة بلنسية «قد اطبعت بقلة الهم» ـ كانما يستبق نظرية المزاج المرح فى بيئة البحر المتوسط ، وشاطبة بتجارتها المركزة مع المغرب والسودان وغانة «بوابة افريقيا» ... الخ . والخلاصة أن العذرى بدأ من حيث انتهى الرازى ، الذى أخذ عنه وزاد عليه ، فكان خطوة بالجغرافيا الى الامام . واذا كان الرازى بلدانيا ، فان جغرافية العذرى بلدانية ومسالكية وممالكية معا .

ثم نصل الى البكرى ، أحد القمم الشامخة فى الجغرافيا العربية جميعا ، ذلك الموسوعى تلميذ العذرى ، الذى كان عالما لغويا ونباتيا وشاعرا الى جانب كونه مؤرخا وجغرافيا . ويتقصى الكتاب هنا بتفصيل دقيق مستأن تاريخ حياته القلقة الحافلة واسفاره وصفاته الشخصية (حيث ينفى عنه تهمة السكر) ونشاطاته السياسية واتصالاته بالحكم ... الخ . أما مؤلفاته فعديدة منها اللغوى والادبى والدينى والنباتى ، وليس منها فى الجغرافيا سوى اثنين : «معجم ما استعجم من أسماء الامكنة والبقاع» و «المسالك والممالك» .

ويبدو أن المعجم ألف أولا ، فهو خطوة انتقال بين اللغة والجغرافيا ، يجمع فيه أسماء الاماكن التى وردت «فى الحديث والاخبار والتواريخ والاشعار من المنازل والديار والقرى والامصار والجبال والآثار والمياه والآبار والدارات والحرار» ، مبوبة على حروف الهجاء . فهذا أول معجم أو قاموس جغرافى dictionnaire géog. فى تاريخ التاليف الجغرافى عند العرب ، وهو بذلك فتح جديد ، وبداية الخط الذى سيصل الى ذروته عند ياقوت وبديهى أن البكرى أعتمد الى جانب مشاهداته ورحلاته على مكتبة ضخمة شاملة .

ولعل أهم مايميز هذا العمل الدقة البالغة ، ويبدو البكرى أحيانا كأنما يصف خرائط مفصلة أمامه . وينعكس هذا مثلا في مقدمة الكتاب التى أدارها حول جغرافية شاملة للجزيرة العربية ، فهى تعد أوفى مالدينا فى هذا الباب ، أوفى ـ حتى ـ من «صفة جزيرة العرب» للهمذانى . ورغم هذا اختلف البعض حول قيمة هذا المعجم الذى تتعدد مخطوطاته (وتتباين نوعا) كما تتعدد طبعاته . فيقول دى سلان «بدلا من كتاب طيب فى الجغرافيا ، وهو ماكنا ننتظره من مؤلف ممتاز كالبكرى ، تبينت أن كتابه هذا ان هو الا معجم للاعلام الجغرافية الواردة فى أشعار العرب القديمة» ولكن يتصدى له دوزى ، فيراه عملا فريدا فى نوعه ، وذا فائدة لاتقدر فى حل صعوبات الشعر القديم ، وصاحبه أديب وجغرافى كفء ، بل يذهب الى حد تفضيله على مسالك البكرى نفسه .

ومهما يكن ، فالشىء الثابت أن المسالك والممالك هو أعظم العملين مع ذلك . غير أن من أسف أن مالدينا منه قطع وجذاذات من مخطوطات مبعثرة فى عديد من متاحف ومكتبات العالم ، يحصرها المؤلف بدقة فاحصة ثم يحللها بدقة أكبر . فثمة أجزاء افتتاحية عن تاريخ البشرية وبداية الخلق والعالم ، على طريقة المسعودى والاخباريين ، ثم مقدمات تقليدية منتخبة من كتابات الفلكيين والرياضيين وأصحاب الزيوج ، الا أنها أحسن عرضا وتبسيطا .

ثم نصل الى «ابتداء الممالك» ، صلب العمل ، يتناول فيه كل مملكة ، أى بلد ، بتفصيل يعد أرقى وأدق مالدينا من كتب المسالك والممالك ويغطى جغرافية الدنيا كلها ، مما يجعل كتابه بلا شك أوسع وأشمل ما ألف العرب في هذا المجال اطلاقا ، أوسع جغرافية للدنيا قبل الادريسي . بل هو أكثر من مجرد كتاب مسالك وممالك ، انه جغرافيا وصفية بشرية اقتصادية من الطراز الاول . فكل مملكة تبدأ بالوصف والحدود والتاريخ ، ثم عادات أهلها وأصناف الناس وخصائصهم وطباعهم ، كذلك الموارد والمحصولات والمعادن والصناعات ، ثم تلى الطرق والمسافات . وهو يبدأ بالهند ثم الصين ففارس (ايرانشهر) فالروم والصقالبة وفى كل منها يعتمد على أوثق مراجعه ويسميها .

ولما هو اليوم العالم العربى ، يعطى البكرى صورة مفصلة دسمة الى حد لافت للنظر . واذا كان الجزء الخاص ببلده الاندلس قد ضاع ، والذى لاشك كان بالغ التفصيل ، فيمكننا أن نحكم على دراسته لممالك عالمنا العربى

اذا عرفنا أن فصله عن مصر هو أحسن وأوفى ما ألف في جغرافيتها قبل المقريزي ، وان ما كتبه عن المغرب العربي - بمعناه الكبير - وغرب الصحراء الكبرى يمكن أن يكون مرجعا جزئيا لجغرافي اليوم في نواح .

وعموما فان البكري يقارب البيروني في الغرب الاسلامي في علمه ومنزلته ، ولو أن الاول كان ناقلا الى حد كبير والثاني ناقدا الى أقصي حد . ويمكن أن نذكر للبكري عدة نقاط قوة تقف كعلامات الطريق أو كالاعلام المفردة أو اللمحات الفلتات التي يسبق بها عصره بمرحلة أو بأخرى .

فاولا ، اذ يذكر أبعاد الارض عن ايراتوستيني (ارزوستانس) فانه يفرد كرويتها حيث يقول «فهي كور كورة الارض المحيطة بالبر والبحر» . واذ يتحدث عن

اقيانس البحر المحيط يقول «لايدرى ماوراءه غربا الى أقصى عمران الصين شرقا ، والشمس اذا غابت في أقصى الصين طلعت في الجزائر (الخالدات) (وبالضد)» . «فهذه - ولا زيادة - هي الفكرة التي جعلت من كرلومبوس ماهو في تاريخ البشر» كما يعقب المؤلف ، وكانما أخذ البكري بيده الى كشفه الخطير . وليس صدفة أن كولمبس لجأ بشخصه الى ، وخرج باسطوله من ، مدينة وميناء بلاصقان موطن البكري في الاندلس مباشرة ، كما أن البكري يذكر الفتية المغرورين أو المغررين أو المغربين . وخلاصة هذا وجماعه ان فكرة الابحار من غرب أوربا انما تؤدى الى شرق الصين كانت عند البكري أقرب الى البديهيات .

ثانيا ، يخصص البكري فصلا لانهار الدنيا ، هو خير مالدينا في هذا الباب ، وخير مافيه يدور حول الدجلة والفرات والنيل ثم انهار الاندلس . وهذا هو الاصل الذي نقل عنه الادريسي . وهو كذلك يفرد فصلا خاصا لموانى (مراسى) ساحل البحر المتوسط ابتداء من المغرب ، بل من غرب المغرب ، حتى الشام والاناضول ، فصلا عن الاندلس . وهو هنا يحلل قيمة كل ميناء ومرفا ، طبيعيا وعمرانيا وملاحيا وتجاريا .. الخ ، كما يحدد خطوط الملاحة بينها وعبر البحر ، فكأن هذه مسالك بحرية الى جانب البرية ، وهو في هذا رائد غير مسبوق . ويمكننا نحن أن نعبر عن ذلك بانه أول من قدم جغرافية اصولية systematic في فصلين : واحد في الجغرافيا الطبيعية عن فيزيوغرافية الانهار ، والثاني في البشرية هو جغرافية الموانى .Port geog

ثالثا ، يمتاز البكري بالدقة في رسم الاعلام وفي توثيقها وتحليل اصولها ، بحيث يمكن أن نقول انه وضع أصابعه على ماتسميه اليوم علم أسماء الاماكن typonymie . من الامثلة تحليله لاسماء برقة وطرابلس وانهار وجبال الاندلس ، بل واسم أسبانيا نفسه وايبيريا والاندلس . وهو يحلل بيقظة ، ويرفض الخرافات واوهام العوام ، فالاندلس - مثلا - نسبة الى الاندليش الذين سكنوها (أي الوندال) وليست الى الدلس أو التدليس كما خرج غيره !

الادريسي ومعاصروه

وبعد أن يقف بنا المؤلف عند الحجاري صاحب « المسهب » ، نصل الى قمة الجغرافيا عند المسلمين ، الى الادريسي ، الذي يحتفي به المؤلف الاحتفاء اللائق . وعلى رفعة مكانة الادريسي وشهرته الطاغية ، فان معلوماتنا عنه قليلة وغامضة ، ومن ثم تكثر التخريجات والاجتهادات التي لا تصيب التوفيق دائما . وما ورد عنه في كتب الاخباريين العرب هو لامر ما ضئيل جدا .

رحل الادريسي ، الشريف العلوي ابن القرن الثاني عشر ، الى المشرق في شبابه ، مصر والشام وآسيا الصغرى ، ولكنه عاد الى الاندلس مارا بصقلية ، وشاكيا من عدم تقدير المشارقة الى أن رجع الى صقلية تلبية لدعوة روجر (رجار) ، حيث انفق ١٥ عاما في « نزهة المشتاق » . والكتاب هنا يحلل دقائق رحلاته ويحقق تواريخها ، ثم يناقش أسباب ذهابه الى روجر فيمحص النظريات الشائعة في ذلك وينفي الكثير منها ، منتهيا الى أن الادريسي لم يسع الى الدخول في خدمة روجر ، وانما عرف روجر به وبقدره عن طريق عائلة من الادارسة كانت حاكمة لجيب من صقلية من قبل ثم خضعت للنورمان ، فدعاه اليه .

وقد برع الادريسي ، الى جانب الجغرافيا ، في الطب والنبات وفي الحساب والفلك . وشهرته كنباتي - « كتاب النبات أو الادوية » - لا تقل عن شهرته كجغرافي ، بل انه لم يدخل صقلية الا نباتيا ، وان لبث فيها جغرافيا . ومع ذلك فالادريسي أول جغرافي متخصص في الاسلام وفي التاريخ . في الاسلام - لان التخصص وان كان عرف في علوم اللغة والقرآن والحديث ، فلم يكن عرف في علوم كالطب والنبات والفلسفة والجغرافيا . وفي التاريخ - لانه حتى بطليموس كان فلكيا بقدر ما كان جغرافيا، أما الادريسي فجغرافي خالص خدم الفلك كمقدمة للجغرافيا فحسب .

اما « النزهة » (أو الكتاب الرجاري أو الادريسي الكبير) ، التي وصلتنا كاملة وان كانت مبعثرة في مكتبات العالم ، والتي لاهميتها تتعدد مخطوطاتها وطبعاتها ، فهي في الحقيقة النص التفسيري المصاحب لخريطة مجسمة اتخذها الادريسي نقطة ابتداء لعمله . تلك أعني هي الكرة - آخرون يقولون الدائرة - الفضية الشهيرة التي صبها وحفر عليها صورة العالم « أو هيئة الارض » . واذا كانت الخريطة الفضية قد ضاعت ، فقد بقي النص ، ولكن بين الاثنين بعض فروق .

ولمثل هذه المهمة المزدوجة ، اعتمد الادريسي على معلوماته ورحلاته هو ، وعلى كتب الجغرافيا ابتداء من اليونان حتى العرب ، وعلى الخرائط المتاحة ابتداء من بطليموس حتى البورتولانو (خرط ملاحي غرب البحر المتوسط الممتاز) ، واخيرا على المعلومات التي جمعها من عديد من المخبرين العارفين قابلهم أو طلبهم ومن الرسل الذين اطلقهم في رحلات جمع حقائق في أوربا وغيرها . ثم غربل هذا جميعا وحققه بكل دقة ، وصبه في الخريطة وصاغه في الكتاب .

تبدأ «النزهة» بمقدمات عامة عن صورة الارض وهيئتها ومقدار المعمور منها (أى فلكيات ورياضيات)، وذكر البحار ومبادئها وماتنتهى اليه ومايلى سواحلها من البلاد والامم (أى أوقيانوغرافيات) . والبحار الكبرى كلها تتفرع كأنها الخلجان الكبيرة من بحر واحد محيط باليابس كله هو المحيط الاعظم . والجزء الجنوبى من ساحل شرق افريقيا لايتجه من الشمال الى الجنوب ، كما صوره بطليموس ، بل من الغرب الى الشرق توا موازيا لساحل جنوب آسيا .

ثم تاتى قسمة الارض الى الاقاليم السبعة ، وهو التقسيم الذى سيعتمد عليه كل من بعده . ولكل اقليم يخصص بابا ، ينقسم الى عشرة فصول لكل جزء من أجزاء الاقليم . ويسير الادريسى عموما من الغرب الى الشرق بادئا كل اقليم من المحيط الاعظم عند الخالدات حتى آخر الدنيا شرقا ، بحر الصين . واذا وقع البلد أو النهر الواحد – كالنيل – فى أكثرمن اقليمجزأه بحسب خطة سيره هذه .

وفى وصفه لاجزاء كل اقليم ، يتخذ من المدن نقط ارتكاز ، فيتتبعها واحدة بعد واحدة ، واصفا كل ماعنده عنها ، وفي الطريق الى تاليتها يصف كل المعالم الجغرافية الطبيعية التى لديه . وطبيعى أن معلوماته أكثف ماتكون – وفى راى أسارى خير ماتكون – عن دائرة البحر المتوسط والعالم الاسلامى ثم عن اوربا جنوبها فوسطها فشمالها ، ثم تقل وتتخلخل بالتدريج كلما بعدنا عنها تجاه «يأجوج ومأجوج» فى الشمال أو الصين فى الشرق أو «واق الواق» فى أقصى جنوب شرق المعمور .

هذا ، يقدم لنا المؤلف نموذجا مستفيضا من النزهة ، هو وصف ايبريا والاندلس النصرانية ، وهى تمثل الى حد الدهشة غزارة المادة العلمية التى اتيحت للادريسى ودقة استقصائه . والمؤلف بدوره يقف عند كل دقائق النص تحقيقا ونقدا وتحليلا وتصحيحا واستنتاجا . ومثل هذا يفعل أيضا مع نموذج خبر الفتية المغرورين ، رافضا فى النهاية نظرية كشف أمريكا ومحددا الكشف بجزر الكناريا والأزور .

ونقاط الضعف التى نقد الادريسى عليها مختلفة ، منها ان عدم اعتماده على بعض الجغرافيين المسلمين لفقده عمقا كان يمكن أن يستمده من مثل البيرونى ، أو ايجازا بليغا من مثل البكرى ؛ أو تحقيقا وضبطا للمادة كان يمكن أن يخلصه من الأخطاء التى وقع فيها كما فى معالجته لايرانشهر خاصة ... الخ .

من النقد أيضا أن خطته فى اخضاع جغرافية البلد الواحد لخطته في استعراض الاقليم السبعة ، مزق الحقيقة الجغرافية وفتتها بين تضاعيف الكتاب ، الامر الذى يشق معه تتبعها ، فضلا عما أوقعه هو فيه من أخطاء وتناقضات وهذه الاخطاء والتناقضات تتكاثر كذلك كلما بعد الادريسي عن قلب العالم المعمور . وقد تكفل كثير من المستشرقين بحصر وتحليل تلك الاخطاء التى لاشك فى ثبوتها .

وأخيرا ، ينقد الادريسى على تصوره الخاطىءلساحل شرق افريقيا ، ويعده البعض ردة من جغرافي القرن الثانى عشر عما وصل اليه جغرافى القرن الثانى بطليموس غير أن ثمة أدلة – يحشدها المؤلف بقوة – على أنالخريطة المنسوبة الى بطليموس ليست أصيلة بل اضيف اليها الكثير فى مراحل لاحقة .

اما نقاط القوة فى الادريسى فمن قدر آخر تماما . هو أول من أخذ محيط العالم على أنه يشمل الارض كلها، فلا هو يقتصر على حوض البحر المتوسط كما عند الاغريق، ولا على عالم الاسلام كما عند الجغرافيين العرب : ولذا نجده مد حدود وآفاق المعمور كثيرا وبعيدا عما فعل بطليموس سواء من الشمال أو الجنوب ، مثلما نجده يحول «أطلس الاسلام» الى «أطلس العالم» . هذا اذن أول مفهوم عالمى للارض . انه أول من تصدى لعمل جغرافية كاملة للكرة الارضية .

هو ، ثانيا ، أول من أخذ محيط العلم على أنه مفهوم كامل تكاملى ، يشمل كما نرى فى مقدمته عن «أحوال البلاد والارضين ... » كل ملامح الاقليم وكل فروع الجغرافيا الحديثة كما نعرفها اليوم . وبعبارة أخرى فهو أول خطة لجغرافية طبيعية وبشرية كاملة .

ثم انه هو أول من أخضع المادة للمنهج العلمى الموضوعى الدقيق ، فلا عجائب ولا فلك ولاتاريخ . فقد نبذ الادريسي كثيرا من الخرافات والغرائب وخلا منها ، ووضع الفلكيات ، في وضعها وحجمها الطبيعى كمقدمات ولم يقتنع بأمثال الخوارزمى فى الاتجاه الفلكى والزيوج فى الجغرافيا . لقد فصل «تقويم البلدان» عن « التقاويم الفلكية » . وفى نفس الوقت حرر الجغرافيا من خدمة وتبعية التاريخ . انه أول من طلب الجغرافيا للجغرافيا ، وحق أن يعد أول جغرافى متخصص تماما .

كذلك الادريسي أول من استخدم المنهج العملى التجريبى التطبيقى فى الجغرافيا . فاخضع مادة المراجع للقياس الآلى وشهادة الخبراء ، وحصل المادة أصيلة وأولية عن طريق المخبرين ومساعدى البحث ، اى أنه – بلغتنا – عرف جغرافية الحقل field geog. وعزف عن الاعتماد المطلق على جغرافية الكرسى armchair geog.

والادريسى ، بعد ، أول وأفضل من جمع زبدةأعمال الجغرافيين الاغريق والمسلمين . فهو مثلا «خير مناستخدم جغرافية بطليموس من العرب وغير العرب الى ايامه ، بل هو صححها وأضاف اليها في كثير» . ومن المسلمين ، اذا كان المقدسى مثلا قد سبق الادريسى الى محيط العالم ككل والى محيط العلم كوحدة ، فان المقدسى لم يحقق الا قليلا مما وعد به فى مقدمته ، بعكس الادريسى .

كذلك فالادريسى أول وقمة من جمع بين خير ما فى المسالكيين أصحاب المسالك والممالك والبلدان امثال المقدسى وابن خردازبة واليعقوبى ، وخير ما فى الخرائطيين من أصحاب مدرسة «رسم الاشكال» و « صور الاقاليم» من أمثال الثالوث المترابط الشهير الاصطخرى – البلخى – ابن حوقل ، أصحاب أطلس الاسلام كما يسميهم كونراد

ميللر . فهو يقف على أكتاف هؤلاء جميعا ، ويتوجهما معا وحتى بين المسالكيين، فانه قبس خير مافى مشارقتهم من دقة وصف الطرق والبلاد وتقدير المسافات وفاق فى ذلك أكبر مسالكى المشرق وهو المقدسى ، وقبس خير ما فى أندلسييهم من الاهتمام بالمحاصيل والانتاج والصناعات والتجارة .. الخ .

والحكم العام ؟ لقد درست جغرافية الادريسى مرارا وبتدقيق صارم ، ولكن مهما اختلفت وجهات النظر ، فلا خلاف على مكانته . فيقول دىسلان «لسنا نجد فيما تقدمه من المؤلفات قبله فى نفس الموضوع عما نستطيع أن نقارنه بعمله » ، بل وكان يرى أنه حتى في زمنه (١٨٤٠) ظلت مناطق كثيرة من الارض ماكان المؤرخ أو الجغرافى ليعرفها لولا الادريسي ! اما امارى . فيراه « يحتل مركز الصدارة بين كل ما ألف الناس في الجغرافيا في العصور الوسطى» ، بل ان هذا المستشرق الايطالى ـ خير دارسى الادريسى ـ يعتبره «من مفاخر التراث العلمى الايطالى» (على أساس أنه خرج من صقلية بالطبع !) ، ويأسى بمرارة على أنه خرج عن نطاق التراث الثقافى الاوربى ..

أما مؤلفنا فيوجز الموقف جميعا في ان الادريسي اخرج فى هذا العلم مالم يخرجه عالم قبله ، ورفع الجغرافيا الى مصاف العلوم الكبرى ، وتصوره للمادة يسبق عصره بعدة قرون ، فهو رجل تنبه فى القرن ١٢ الى المشاكل التى واجهتها الجغرافيا الحديثة فى القرن ١٨ ، وبذلك «سار فى طريق جديد هو الذى وصل بالجغرافيا الى ماهى عليه اليوم» ، فهو اذن «القمة التى وصل اليها العلم الجغرافى فى العصور القديمة والوسيطة ومن ناحية أخرى أول جغرافي حديث » . انه القمة التى وصلت اليها الجغرافيا «في الشرق والغرب على السواء ... وحق له بذلك أن يوصف بانه أعظم جغرافى ظهر فى الدنيا الى مطالع العصر الحديث» .

● ● ●

معاصرو الادريسى هم الموضوع الذى ينقلنا اليه المؤلف الآن ، وهم جميعا أبعد شيء عن منهج الادريسى نفسه اذ لم يتأثروا به نظرا لوجوده خارج الاندلس ، وهم أقصر شخص بالنسبة الى قامته ولكنهم يتفاوتون كثيرا فى قيمتهم وقامتهم ، الا أن أهمهم هو أبو حامد الفرناطى الذى يمثل اضافة حقيقية وأصيلة فى الجغرافيا ، ولو أنه كان رحالة جوابا مغامرا أنفق حياته الطويلة كلها فى الرحلات داخل وخارج دار الاسلام ودخل مناطق وشعوبا لم يدخلها رحالة قبله ، حتى ليجوز أن نعده سندباد بحر وبر معا أو ابن بطوطة الاندلس ، وان قصر دونه فى الكتابة . فهو ليس كاتب رحلة كابن فضلان ، ولاجامع عجائب وغرائب كالزهرى ، ولا جغرافيا خالصا بالطبع ، بل الثلاثة معا .

وصل الفرناطى الى سجلماسة وتخوم الصحراء جنوبا فى المغرب ، ثم تونس ومصر ثم الشام فالعراق ، واتخذ من بغداد نقطة ارتكاز له ليخترق عديد المرات جيئة وذهابا كل هضبة ايران ووسط آسيا حتى التركستان وخوارزم ثم جنوب الروسيا وحوض الفولجا وبلاد البلغار ثم شرق اوربا من الصقالبة حتى المجر . وفى كل من هذه أقام وعاش سنوات طويلة . ثم سجل كل مشاهداته وخبراته فى كتابين : «تحفة الالباب» ، و «المعرب عن بعض عجائب المغرب» .

والفرناطى هو الذى بدأ اتجاها خطيرا نحو تصيد أو تصور العجائب والغرائب بطريقة خرافية غير معقولة ، وذلك بقصد التشويق والاثارة ، حتى لم تعد الجغرافيا «صورة الارض» بل «تصور الارض» ! وهذا واضح في « المعرب » ، ولكنه فاضح حقا في التحفة .

فالمعرب يبدأ بعجائب عن الاندلس ، ولكنه ينتهى بجزء صغير هو خير مافيه ، يحشد فيه كل دقائق رحلته فى قلب أوراسيا ، وثيقة تاريخية جغرافية نادرة عن ايران وطوران ودانوبيا . ورغم اهتمامه الطاغى بالعجائب ، فنحن نستطيع اليوم أن نرى أن كثيرا منها معقول وحقيقي بالفعل وهو هنا يرسم صورة دقيقة ويقينية للبيئة الطبيعية ونمط الحياة في جنوب الروسيا ، البرد وجليد الشتاء والاسكى أى الواح الانزلاق ، وبيوت الكتل الخشبية ، Ski حيوانات الفراء القطبية البيضاء ، وقصر النهار ، عبور جليد «الاتل» (الفولجا) على الاقدام شتاء ، مدينة سجسين عليه (استراخان الآن) ، أسماك البطارخ فيه (استرجيون الكافيار الآن) ، مدينة البلغار عاصمة أمة البلغار ، كييف عاصمة الصقالبة ، جورجمان على الدينيبر ، ثم أخيرا باشفرد (المجر) أو انقورية (هنفاريا) : مدنها العامرة ورساتيقها ، سكانها آخر الترك ، محاصيلها ... الخ . وخلال ذلك كله يحدد آخر حدود الاسلام تحت ثلوج العروض الشمالية المظلمة ، ويسجل الاقليات المسلمة من المغاربة او الخوارزميين المبعثرة كالجزد فى بحر النصرانية ويلاحظ وضعهم السياسى الحدى وكيف يتظاهر البعض بالنصرانية ويكتم الاسلام ... الخ .

أما التحفة ففيها يصل الفرناطى بعجائبه الى دائرة الكوزمولوجيا والكوزموغرافيا والكوزموجونى ، أى علوم الكون ووصف الكون وظاهرات وحركات الكون . خطوة الى الوراء لاشك ، تنعكس فى عشرات من الخرافات عن البلاد والشعوب ابتداء من ياجوج وماجوج الى أمم السودان الى الهند والصين ، وعن الحيوانات الاسطورية ... الخ . ومع ذلك فلاتخلو العجائب فى تضاعيفها من حقائق صحيحة ومعلومات مفيدة : جبل النار بصقلية (بركان اتنا) ، مدن الشام ، بحار المشرق ، البحار الداخلية التى لاتتصل بالمحيط الاعظم وتخلو من المد والجزر ، جزر الهند ، احتراق النفط والغاز الطبيعى بباكوه (باكو) ، ثم حكم وأحكام مختصرة عن خصائص وشهرة البلاد والشعوب .

ثم ننتقل الى الزهرى الذى ينسب اليه كتاب « الجغرافية » (ويكتبها جعرافية بالعين المهمله على غرار بعض الاندلسيين) . وهو مشكلة بلا حل : لا نكاد نعلم عنه الا اجتهادا وتخمينا ، والا انه من المرية التى جمعت البكرى والعذرى (هل يمكن اذن أن نتكلم عن «مدرسة المرية فى الجغرافيا ؟»)) . والكتاب أشتات متفرقة ، قديمة وحديثة ، بعضها علم وبعضها حديث خرافة ، تجمع بين الطريف

والمفيد ، وبين النافع والعجيب ، ولكنها دائما مفككة مضطربة مهلهلة .

ويرجح المؤلف أن الزهرى رجل بسيط من أهل البحر أو التجارة ، دخل الجغرافيا هاويا ناقلا ، ليكتب – من أى مصدر تيسر ، شفوى أو مكتوب – تبسيطا شعبيا vulgarisation مفيدا للتجار والملاحين والمسافرين ، ولعل هذه الفائدة والمنفعة العملية هى سبب كثرة مخطوطاته .

أبرز مافى الكتاب اثنتان : استمرار فج للاتجاه العجائبى عند الغرناطى ، ثم تفرد جديد فى الضغط على النواحى الاقتصادية من زراعة وانتاج ومحاصيل ومعادن وتجارة وموان ... الخ . من ثم تتركز قيمة الزهرى فى اقتصادياته ، وأبرز مايتمثل هذا فى وصفه لمدن الاندلس وموانيها وانهارها وجبالها وكورها ، فهنا حقا ثروة تستحق التقدير بل تثير الدهشة من المعلومات المفيدة عن التركزات والتوطنات الاقتصادية للمزروعات والنباتات والمعادن وطرق المواصلات ... الخ ، كثير منها يتفق مع معلوماتنا المعاصرة والخلاصة أننا رغم كل شىء ازاء كتاب فى الجغرافيا فعلا ، لكنه كتاب فريد من حيث يجتمع فيه الردىء جدا والجيد جدا .

بعد الادريسى

ماوصل اليه الادريسى ومعاصروه هو أقصى ماكان يمكن الوصول اليه بوسائل الرحلات المتاحة وآلات القياس .. الخ . فالجغرافيا ، قبل أن تتحول الى مكتبات ، كانت الرحلة شرطها ومورها . ولكن تحولا هاما حدث فى البحر المتوسط ، انقلب فيه ميزان التقدم والقوة بين المسلمين والاوربيين . فتمزق الاقطاع الاوربى بعد حين الجأ الملوك فى صراعهم مع الامراء الى الاستعانة بتجار وصناع المدن ، فمنحوهم مراسيم المدن التى فجرت نشاطهم داخل حماية أسوارها ، فخرجوا الى البحر بأساطيل ضخمة ، فكانت الكشوف الجغرافية . وكما ولدت اوربا الحديثة خلف أسوار تلك المدن ، ولدت الجغرافيا الحديثة مع تلك الكشوف . أما العالم الاسلامى فقد توقف . من هنا نجد الجغرافيين بعد الادريسى لاياتون بجديد فى المعلومات وان جددوا فى فنون أدب الرحلات والمعاجم الجغرافية . وتلك هى الظاهرة المفتاح فى شخصياتنا الباقية .

ابن جبير أولها . فقيه لغوى عادى ، الا أنه سجل بصدق ودقة قصة حجه الى المشرق العربى ، فكانت «الرحلة» التى يعدها كراتشكوفسكى بحق «ذروة ما بلغه نمط الرحلة فى الادب العربى» . وهذا يحدد أيضا طبيعة مادة الكتاب ، فهى ليست مادة جغرافية صرفة ، بل التاريخ والآثار غالبان عليها .

والرحلة دورة عكس عقارب الساعة : من الاندلس الى مصر صاعدا فى النيل الى عيذاب ، الى الحجاز ، الى العراق فالشام ، ثم عودة بالبحر عن طريق صقلية . مع الوعى بارتباط اتجاه ملاحة الرحلة بالرياح فى البحر المتوسط رحلة الشتاء من الاندلس الى الشام مع الرياح العكسية ، ورحلة الصيف بالعكس مع الرياح الشرقية فى الربيع والخريف . بل يقدم لنا رسالة ثاقبة فى الملاحة المقارنة بين البحرين المتوسط والاحمر ، وبين العمارة البحرية المسيحية والاسلامية .

وعلى البر ، فان وصفه الجغرافى لمراحل الرحلة أدق عن مصر من الادريسى أو ابن حوقل ، وهو مرجعنا الحقيقى عن عصر قوص كمركز ثقل عظيم فى جغرافيتنا التاريخية ، وطريقها الصحراوى المرتبط بها الى عيذاب . ووصفه لطرق النقل الصحراوى من الحجاز الى العراق ومن العراق الى الشام أدق من وصف البكرى ، وهو مصدر دقيق لعمران العراق وشبكة قناطر أنهاره وتفرع المسالك عليها . وهو فى البحر مرجع هام عن جزره خاصة صقلية ، مثلما هو على البر ثروة قيمة عن المدن وخاصة العواصم .

●●●

ولعل ابن سعيد – آخر أسرة بنى سعيد التى وضعت يدها على مسهب الحجارى ارثا عائليا أعادت تشكيله بالحذف والاضافة ! – هو قمة الجغرافيين فى أندلس مابعد الادريسى . أديب هو ومؤرخ وجغرافى ، أكبر شهرته فى الادب وأقلها فى الجغرافيا ، غير أن الحقيقة أنه أضعف مايكون فى الاول وأقوى مايكون فى الثانية . وقد نقده جغرافيون عرب نقلوا عنه كأبى الفدا ، لكن المستشرقين المحدثين انصفوه منهم تماما .

حياته الحافلة بالشهرة والرحلة فى العالم العربى جذبته الى الاهتمام « بالبلاد والعباد » . له كتابان هما « فلك الأرب » و« بسط الارض » الاول مرتب على البلاد ، فيذكر كور كل بلد ويصفها جملة وتفصيلا . وهذا هو الجانب الجغرافى ، الذى يصب فيه بعد ذلك جوانب التاريخ والادب . وعن الاندلس كنموذج والتى تفرد فيه مادته الى الحد الاقصى ، يبدأ بمقدمة علمية عن جغرافيتها يرجع فيها الى الادريسى كثيرا ، ثم تعريف بكل جزء وبلد فيها . فيناقش أبعاد ومسافات الاندلس وشكلها ونصيبها من الاقاليم السبعة ، ويصور شكل البحر المتوسط على هيئة بيضاوية كاللوزة أو العين . وفى المدن والحاصلات الزراعية والمعدنية والحيوان والنبات والصناعات ، خاصة النسيج والحديديات ، يحشد مادة دسمة ودقيقة قل أن أتى بها غيره من قبل ، ولا تكاد تختلف عما يفعل جغرافى اليوم ، وكثير من الحقائق التى يوردها فيها تتفق مع ما نعرفه اليوم بالفعل (الزعفران مع الارز فى بلنسيه ، معادن غاليسيا وسيرا مورينا ، حيوان العنبر الخطر فى البحر المتوسط .. الخ) .

ومن اللافت حقا تحليله للعمران فى جزيرة الاندلس التى « احدقت بها البحار فاكثرت فيها الخصب والعمارة من كل جهة ... » ، فيضغط على كثافة العمران والسكن – بقليل من المبالغه ربما – وتكدس المدن وقلة تباعدها ، ويلاحظ العلاقة بين تسوير معظم المدن وأخطار الغزو ، وكذا ارتفاع البيوت واتساع الشوارع ... ونكاد نكتشف فى هذه المعالجة احساسا بجغرافية السكن والمسكن habitat بالمعنى الحديث .

أما « بسط الارض فى الطول والعرض » فمشكلة نظرا للشك فى نسبته الى ابن سعيد اطلاقا ، ولكن الدارج

هى هـــذه النسبة . والكتاب علمى تماما ، وجغرافى بحت ، ويعد من أحسن ما ألف العرب في الجغرافيا . وهو ابتـــكار كامل رغم اعتمـــاده فى هيكله على الادريسى والخوارزمى ، أساسا . المادة غزيرة ومركزة فى تناسب وتناسق نموذجى ، فهـذه أحسن رسالة مختصرة جامعة الفها عربى فى تقويم البلدان .

ثم نقفز لكى نصل الى قمة جديدة بعد البكرى فى فن المعاجم الجغرافية ، وهو الحميرى صاحب « الروض المعطار فى خبر الأقطار » . والطريف والغريب أن الحميرى يصل بنا الى قمـــة النظرة الاهمالية التقليدية للجغرافيـــا بحسبانها « من شان البطالين » ! والجغرافيا والتـــاريخ عنده صنوان ، وهو ما يدخل علينا الادب كذلك بالتالى ، فكتابه كما يقول يحتوى على « فنين مختلفين أحدهما ذكر الاقطار والجهات وما اشتملت عليه من النعوت والصفات، ثانيهما الاخبار والوقائع المختلفة بها » .

غير أن ميزة الحميرى أنه قدم معجما جغرافيا مرتبا على الحروف حشد فيـــه مادة ضخمة لاتقتصر على المدن والاقطار بل شملت المحيطات والبحار والجزر ، كل ذلك فى نظام دقيق يجعل كل مادة مستقلة بذاتها دون احالات . فهو خطوة بفن المعاجم بعد البكرى . بعض المواد هزيلة ، ولكن بعضها يشيهد ـ عن أوربا مثـــلا ـ بمعرفة لا نكاد اليوم نتصورها .

اخيرا يختم الكتاب بآخر كبار الجغرافيين الاندلسيين، ابن الخطيب (القرن ١٤) ، رجل الدولة والأدب والطب الى جانب التاريخ والجغرافيا . جغرافيته غير مقصودة لذاتهـــا ، فهى تأتى كخط جانبى فى نشـــاطاته الادبيـــة والتاريخية ونتيجة لخبراته فى الحياة العملية . وهى اما مقدمات جغرافية لاعمال تاريخية ، أو شذرات فى رسائل أدبية أو حتى فى مقامات فنية (!) . وعلى هذا الترتيب تتضاءل نسبة الجغرافيا فيها . وكلهـــا يدور اما حـــول الاندلس واما حول المغرب ، ودائما حـــول رقعة محـــددة منهمـــا ، ويعيب الجميع الاســلوب الادبى المتكلف غـــير العلمى .

أهم أعماله «كتاب الاحـــاطة فى تاريخ غـــرناطة» ، و « للمحة البدرية في الدولة النصرية » . مقدمة الاحاطة وصف مطول مفصل لغـرناطة ومملكتها ، تعـــد فريدة فى جغرافيـــة الاندلسيين بل واوربا الوسيطة ، لانهـــا أول دراسة جغرافية كثيفة لاقليم صغير ـ أو كما نقول اليوم مونوجراف عن مدينة واقليم المدينة (الهنترلاند) . واذا كان المشارقة هم رواد هذا الفن ، فابن الخطيب أول من اقتبسه في الاندلس .

فبعـــد أن يحلل تاريخ الاســـم ، والموقع والعـــرض والمسافات ، يذكر موقعها بين الجبال ومن السهل وقـــرب البحر ، وأثر ذلك فى تعدد اقتصاديات الانتاج والزراعات ثم يعدد المعادن ، فتوزيع القبائل العربية ، فمزارع الظهير الريفى (الجنات) ومدرجات الجبـــال الغـــابية والزراعية (المدارج) ، ثم يتابع حلقات الجبال وسلاسل التلال المحيطة وتحصيناتها وأحراجها وزراعتها وسكنها ، ثم قرى الظهير بانواعها المختلفة ، ثم يختتم بالسكان اثنولوجيا واثنوغرافيا هى اذن دراسة كاملة اشبه بدراساتنا الحديثة . ومثل هذا يقال عن «اللمحة» التى تضغط على النواحى الاقتصادية والغلات والزروع كما تورد قائمة كاملة بالتقسيم الادارى لكورات منطقة غرناطة وماتضمه من حلات توابع .

تحليل ونقد

عن الشكل

مايفرض نفسه فرضا على الناقد منذ اللحظة الاولى في هذا العمل الضخم ، أنه مزيج رائع من الموسوعية الاخاذة والاكاديمية المتمكنة . فمن الصعب حقيقة أن نتصور احدا يتصدى لمثله الا أن يضم في أعطافه أو معطفه جامعة بشرية حية : عالم لغات شرقية وغربية ، قديمة وحديثة ، مؤرخ شرق وغرب ، اسلام ومســيحيه ، عالم تاريخ وهـــاوى جغرافيا ، محقق تراث وباحثا اكاديميا .

وليس فى هذا ـ أحسب ـ أى مبالغة . فقارىء هذا الكتاب يمكنه أن يرى لنفسه بسهولة أن المؤلف يعتمد على مكتبة حاشدة ، أكاد أقول جامعة مانعة ، لم تغادر مصدرا أوليا أو ثانويا ، مخطوطا أو منشـــورا ، الا ـ رصدته واعتصرته اعتصارا . وهذه الببلوجرافيا الغلابة تتراوح ما بين النصوص التراثية نفسها سواء كانت مباشرة أو وردت مشتتة غير مباشرة فى تضاعيف مئات كتب التراث العربى الاسلامى ، وما بين كل ما كتب عنهـــا فى أعمال القـــدماء أو المحـــدثين من مستشرقين أجانب أو باحثين عرب ، مؤرخين وجغرافيين وغـــير ذلك . والحصـــول على مثل هذه المكتبة العالية أو الوصول اليها اقتضى المؤلف رحلات واسعة لا شك بين مكتبات العالم الكبرى .

ولكن أهم من هذا قدرات علمية ليس من الســـهل أن تتوفر لباحث واحد ، وتستحق لذلك التنويه مثلما تسترع الانتباه . فيستطيع القـــارىء أن يرصد ثمـــانى لغات أجنبية خاضها المؤلف بحرية واقتدار واعتمد عليها اعتمادا أكثر من عابر . فثمـــة اليونانية واللاتينية من اللغات القديمة ، ومن الحيـــة الانجليزية والفرنســـية والالمانية والايطالية ثم الاسبانية والبرتغالية (!)

ليس هـــذا فحسب . فمن خصائص ـ بالاحـــرى نقائص ـ التراث الجغرافى العربى عـــدم التخصص ، بمعنى أنه يختلط اختـــلاطا مربكا مقلقا لامع التـــاريخ فحسب بل والادبيات بعامة ، لغويات أو حديثا أو تراجم أو حتى شعرا ومقامات ! وهذه وحدها قضية كبرى من قضايا التراث ، سنعود اليها بعد حين ، ولكنها من ناحية متطلبات البحث تستدعى فى الباحث أن يكون أكثر من مؤرخ اسلامى أو جغرافى ممتاز ، اذ تحتم أن يكون على درايـــة تامة وســـيطرة كاملة على التراث جميعـــا ، وأن يتعامل بانتظام مع أمهات الادب واللغة والفلسفة ، بكل ضروبها ودروبها ، بكل أشكالها واشكالاتها ثم استطراداتها وعنعناتها ... الخ .

ولاشك أن المؤلف ـ بميوله وموهبته الادبية المعروفة ـ مؤهل لذلك تماما ، فأنت لاتكاد تعثر على فقرة فى الكتاب

أو معلومة الا وتحمل خلفها قائمة ثقيلة من التحقيق والشروح والمقابلات والاحالات . نقول ثقيلة ولكنها تتحرك بخفة وانطلاق فى كل مجالات التراث بغير حدود . ولذا فان السفر زاخر بالهوامش الثرية الدسمة ، شأن كل كتب التراث والتحقيق الرفيع .

أبعد من هذا ، فالبحث اذ يدور حول الاندلس يتطلب خبرة خاصة وتخصصا اقليميا غير عادى ، يغطى تاريخ اسبانيا وكل تراثها بعمق ، فضلا عن الخبرة الشخصية الحية المباشرة باسبانيا نفسها ولسانها . وهنا تسعف المؤلف ظروف سعيدة ــ كل الظروف . فلعله فى مصر رائد تلك النواة الصلبة المتنامية من المتخصصين الجادين فى الدراسات الاندلسية أو ما قد يمكن أن نسميه بالاسبانيولوجيا Hispaniology وقد أنفق سنوات طويلة خصبة فى اسبانيا وفى الاندلسيات . فاذا نحن ذكرنا أو تذكرنا مؤلفاته العديدة عن المغرب العربى وفجر الاندلس وأطلس الاسلام وعشرات الرسائل والابحاث المماثلة ، أمكننا ان نثق ان «تاريخ الجغرافية والجغرافين» هذا انما هو تتويج لخط سير المؤلف العلمى ، بل هو عمل حياة فى الحقيقة ، ربما لم ينفق فيه مباشرة الا بضع سنين ، لكن من المؤكد أن وراءه خبرة ودربة ومعايشة وتخصص عمر كامل برمته .

وفى الحق ، ان المرء ليدهش اذ يرى حجم المجهود المادى البحت الذى وضع فى هذا العمل ، اطلاعا وتحقيقا ومدارسة . فمن الواضح أن المؤلف قد انتدب نفسه لمهمة قاصمة للظهر حقا كما يقول الانجليز back-breaking ولكن هنا تكريسا مذهلا وترهبا متبتلا للحقيقة العلمية تقصم هى ظهر المهمة .. فكل حقيقة أو وثيقة أو معلومة تحلل وتحقق في عشرات المراجع ومراجع المراجع ، والاشارات تتداخل وتتقاطع عشرات المرات فى النقطة الواحدة ، حتى تقتل بحثا وتوثيقا .

فاذا أضفنا الى ذلك كله أسلوبا سلسا طلقا متدفقا، رصينا ولكنه فورا ، ودقيقا مثلما هو حى متفجر ، بحيث يحقق العلمية الملتزمة دون أن يضحى باللغة الجميلة أو التعبير الذكى ، لا كملت لدينا مقومات العمل الممتاز من حيث الشكل . فاذا ما اضفنا أخيرا تواضع العالم وانكاره لذاته ــ المؤلف كثيرا ما يتوارى عمدا ، ويقدم آراءه واجتهاداته ، وما أكثرها ، فى هدوء وبغير اقتحام أو ادعاء ــ لاجتمعت الى جانب الامانة العلمية أخلاقيات البحث المنهجى الاصيل . خذ مثلا الجزء الخاص بالادريسى : ١٢٠ صفحة ، أى كتاب كامل وبحث أصيل مستقل بذاته ان شئت ، الا أنه يختتمه بأن الادريسى « يحتاج الى اضعاف ما قلنا » (ص ٢٧٩) ..

عن المنهج :

تبنى المؤلف من البداية الى النهاية منهج الشخص أو الشخصية ، بمعنى « الافراد العلميين » : فلكل جغرافى أندلسى جزء خاص ، وموضوع كل جزء هو شخصية جغرافية ، ابتداء من الرازى حتى ابن الخطيب، ومن الواضح انه اتخذ من الادريسى ــ القمة ــ نقطة الارتكاز والاشارة وخط التقسيم في هذا التاريخ المديد : فهناك ما قبل الادريسى ، والادريسى ومعاصروه ، ثم ما بعد الادريسى . وهذا تقسيم وجيه وسليم للغاية .

غير أن الناقد ــ من أسف ــ لا يملك هنا الا أن يضيف كم كان يود لو تفضل المؤلف فقسم موضوعاته أبوابا وفصولا . شكلية بحتة لا شك ، ولكنها هامة في عمل ضخم كهذا ، وتساعد على الا يضل القارىء فيه وعلى أن يلم بخطه خطته مضغوطة في نظرة . فيكاد الجزء الخاص « بأصول التاليف الجغرافى عند الاندلسيين » أن يقترح نفسه كباب أول ، وابتداء من « ميلاد التاليف فى الجغرافية فى الاندلس » يبدأ باب ما قبل الادريسى ، والادريسي نفسه باب ، ومعاصروه آخر ، وبعد الادريسى خامس وأخير ــ وكل فصول بحسب كل شخصية .

واذا كان العلم الجغرافى هو محور البحث ، فانه لا يعالج كل شخصية كخيط منفصل فى مغزل مستقل بل ينسجه دائما في نسيج واحد متشابك متداخل . فالمؤلف لا ينظر الى كل فرد علم كرحلة أو كمرحلة نهائية في ذاتها ، بل ينظر اليها فى مجرى تيار تاريخى متجدد ولكنه متواصل ، متدفق وان بدا أحيانا متذبذبا ، أو قل كشريط سينمائى يضع كل شخص فى كادره الخاص وفى نفس الوقت يربط الكل فى تركيب عضوى مثلما يركز أحيانا على لقطات مكبرة مقربة . فالهدف دائما أن يحدد دور كل جغرافى فى تطور العلم وخط سيره التاريخى ، بالربط والمقارنة مع الآخرين ، ثم بوضع النسيج كله ما أمكن فى اطار الجغرافيا العربية بخاصة ثم فى اطار الجغرافيا العالمية بعامة .

كيف عالج المؤلف كل شخصية جغرافية ؟ كقاعدة عامة ، يمكننا أن نستشف ثلاث مراحل : ترجمة الحياة، رصد المؤلفات ، ثم تحليل مادته العلمية ، أو قل على الترتيب : البيوجرافيا ، فالببليوجرافيا ، فالجغرافيا .

في الاولى يدرس نشأة الشخص ، يحقق أسمه ونسبه وكنيته ، يتتبع شيوخه وأساتذته وتتلمذه ثم تلامذته ، اهتماماته غير الجغرافية (وحين تتعدد هذه قد يحللها بتفصيل ، كابن سعيد) ، الوظائف التى اشتغل بها أو تقلدها ، علاقاته العلمية ومصادره وقراراته ، أسلوبه ونثره ، رحلاته ، أخلاقه ومزاجه (سماحة وطيب نفس ابن جبير ، وقلق وسخط العبدرى) ، معاملاته وتدينه (قضية هل كان البكرى سكيرا ؟) ، محنه ومشاكل حياته العامة والخاصة ، وفاته .. الخ . وأحيانا يتم هذا بتحقيق دؤوب لا يكل وتفصيل كامل ، يمارس فيه المؤلف بوضوح طاقاته كمؤرخ مقتدر .

على ان أثمن ما فى هذه التراجم ، وهو من أبرز مميزات الكتاب ، وضع الشخصية الجغرافية فى موضعها من التاريخ العام العريض بمعناه السياسى والحضارى والثقافى أو الدينى ، أى فى صميم البيئة التاريخية واطار العصر وسياقه ، غير مقتلعة منها ولا معزولة عنها . ولعل أبرز ما يتبلور هذا فى الادريسى حيث تقرأ لوحة تاريخية كاملة حية مجسمة لصقلية الوسيطة وغرب البحر المتوسط

خلف تفاصيل حياة الرجل : قصة صراع العصر حولها بين النورمان والعرب والبيزنطيين ، ايطاليا والبابوية والألمان ، التيارات المتعرضة ومبارزات المصالح ، الى آخر الاستراتيجية التاريخية التي تبدو فيها صقليه نقطة التوازن والتحييد ، ومن ثم البيئة الممكنة لعالم مسلم في بلاط مسيحي .. ومثل هذا نجده أيضا في دراسة ابن العربي .

وحين ينتقل المؤلف الى الببليوجرافيا يحصر قائمة الأعمال الكاملة ، وجزء كبير من جهده ووقته ينفقه في تحقيق وتوثيق أسماء الكتب ونسبتها الى مؤلفها وتواريخ وضعها وصحة هذه التواريخ أو خطئها . وبعض كتب الجغرافيا العربية مجهول اسم مؤلفها ، وبعضها يذكر أنه منقول عن كذا وكذا ، بينما بعضها الآخر نصوصه مرهقة جدا مفككة بلا اطراد . وخلال هذا الضباب والظلام لا يفتأ المؤلف في أناة وفطنة يناقش ويحقق الأصول والنسب ، ويحلل الشكوك حولها ، ويدحض المنحول والزائف ، ويقلب كل الفروض والاحتمالات ، حتى يصيب كبد الحقيقة هذه العملية تبلغ القدة مثلا في تناوله لكتاب الزهري (٧ صفحات ، ٣٥٨ — ٣٦٤) .

ولا يترك المؤلف ، عدا هذا ، كتابا الا ويقتفي كل مخطوط له ويحصر نسخه في كل مكتبات الدنيا المعروفة ، يفاضل بينها ، ويحدد الفروق ومواضع الاتفاق .. الخ ، ثم يعرفنا بموضوعاتها ويصنفها ويحدد قيمها وينقدها ، وعادة ما يختص الأهم منها بدراسات تحليلية مفصلة تبلغ أحيانا حد الروعة في التوثيق بالمخطوطات والمقابلات كما في نزهة الادريسي ، مثلا بارزا .

واذ يتقدم المؤلف الى المادة الجغرافية ، نجدنا ازاء دراسة مستفيضة انتخابية موفقة ، فهو يلخص لنا التراث والحقائق الأساسية في أعمال كل جغرافي ، ويحلل نصوصها التي يورد منها مقتطفات هامة ودالة ، ويتتبع كل نص الى أصوله ان وجدت محددا ما أخذ عن سابقيه وما أضاف من عند نفسه ، ويزن كل ذلك ويسبر قيمته الجغرافية بحاسة بل وبلغة جغرافية حديثة سليمة ومتمكنة .

وليست نصوص التراث العربي دائما بالسهلة المطردة ، فما أكثر الرهق فيها والمفكك ، اما من عمل أصحابها واما بفعل النساخ أو البلى ، ولذا تكثر فيها الفجوات والانقطاعات والمفاجآت . ولكن الباحث الدؤوب يجهد في استكمال النقص من كتب الحوليات العربية والنقول الموسوعية (لا سيما المقري ، « ذلك الجامع الحاشد والمتحف الحي للتراث الاندلسي ») أو أحيانا من المراجع اللاتينية أو اليونانية القديمة ، ولا يدع نصا الا ويتعقبه بلا ملل الى أصوله ونقوله في كل ما سبقه وما لحقه من تصانيف ، حتى يحدد فضل كل ويعطي لكل ذي حق حقه ، ولكن أولا وأخيرا ليعطي الحقيقة العلمية حقها . والى هذه الغربلة الصارمة ، يضيف المؤلف تحليلا لطرقها وعيوبها ومحاسنها ، ويضعها في اطار التطور العام للمادة .

وأنت تشعر ، في تعليقات المؤلف على النصوص واستنتاجاته منها ، تشعر دائما بحضوره الوثيق وبحضور ذهنه ويقظته العلمية ، ما يستبعد أو يؤكد من احتمال وبما يستنبط من استدلالات راجحة وبما يناقش من أقاويل وأسانيد ، أحيانا كما لو كان يناقش نفسه بصوت عال في مونولوج داخلي أو حوار دياليكتيكي .

وأكثر من ذلك تشعر ، وليس بين يدي المؤلف الا قطع ممزقة من مخطوطات ، أنه كعالم الآثار والحفريات الذي يمضي بالمنطق والاستدلال الثاقب خطوة خطوة الى أن يعيد تركيب حضارة برمتها من حفنة من بقايا الفخار أو الأدوات. وسلاحه في هذا عشرات الاشارات والاحالات الواردة في بطون الحوليات والموسوعات ، يتلقفها ويتقفاها كطرف الخيط حتى يصل الى مادة متماسكة مفهومة . خذ مثلا على ذلك معالجته للنبذة الواردة في نفح الطيب على لسان ابن بشكوال عن أبواب قرطبة . فتلك الاضافة التفصيلية في الأبواب — هكذا يجادل المؤلف — لا يمكن الا أن تكون جزءا من كتاب ضخم عن جغرافية الاندلس أو على الأقل عن جغرافية قرطبة ، ولا يبقى الا انه ضاع ولم يصلنا (ص ٢٨٥) ، وهو انتهاء منطقي للغاية .

ولئن كان المؤلف ينتخب من النصوص الدال والمؤشر وما يعطي فكرة جامعة عن العمل الجغرافي وآفاقه بعامة ، فانه يعود ويتبنى كقاعدة عامة مقياسا مزدوجا ومحكا مشتركا للكتابات الأقدمين : مصر واسبانيا . فكنموذج تفصيلي لهذه الكتابات ، وكشريحة أو عينة ممثلة منها، وفي نفس الوقت كمقياس ميسور لتقييم منهجها ومدى دقة وغزارة مادتها ، يورد المؤلف منها الجزء الخاص اما بمصر واما بالاندلس ، ولكن الأخيرة بوجه أخص في الأعم الأغلب . وهذا وذاك أمر مفهوم في كتاب عن الاندلس يكتبه باحث من مصر .

والمهم وفي النتيجة أن الكتاب يقدم لنا ، بين ما يقدم كتابين داخل الكتاب : عن مصر وعن الاندلس في الجغرافيين العرب . واذا عد الأول هدية موفقة الى المثقف المصري ، فان الثاني يمثل بحق كنزا نفيسا للجغرافي العربي المعاصر الذي يلقى عنتا شديدا في العثور على مرجع شامل للأصول والأشكال العربية لأسماء الأماكن الجغرافية في ايبريا اليوم . فههنا بغير ما مبالغا ثروة هائلة مركزة من الأعلام العربية الصحيحة أو المصححة المقابلة للأسماء الأعجمية تكاد تغطي أهم معالم شبه الجزيرة ، يزيدها ثراء ونفعا خبرة المؤلف المباشرة بالبلد واقامته فيه ، حتى لتتعدى أسماء الاعلام الى المصطلحات والظاهرات الطبيعية أو الحضارية في اللاندسكيب الاسباني . (كم من جغرافي عربي معاصر يدرك — مثلا — أن الهويرتا Huerta والفيجا Vega — مناطق الري في شرق اسبانيا التي تزرع مرتين ومرة واحدة على الترتيب — هما تحريف للأصل العربي : روضة ، وبقاع ؟ — ص ٥٦٠ ، ٥٦٤) .

والنتيجة الصافية أن الكتاب منجم لا قرار له بالنسبة للجغرافيين في بابين اثنين لا باب واحد : تاريخ الجغرافيا ، والجغرافيا التاريخية ، وهما شيئان مختلفان ، فالأول قصة تطور العلم من حيث هو ، أما الثاني فالصورة الجغرافية الكاملة لاقليم ما في عصر ما . بل قد نضيف بابا ثالثا هو الجغرافيات الأصولية ، حيث تزخر نصوص الكتاب بأمثلة ولفتات وملاحظات ثمينة عن

بعض عمليات أو تشكيلات وتوزيعات أو مصطلحات جغرافية يمكن أن تثرى علمنا المعاصر فى أفكاره الكلية generic concepts ومثال ذلك كثير .

فى بالرمو النورماندية كان للعرب حى ارستقراطى مستقل (المغزى : العزل السكنى على الأساس الاثنولوجى-الطبقى) ، وكان هذا الحى في غرب المدينه (المغزى : هل لهذا علاقة باتجاه الرياح السائدة وهى الغربية ؟) . مثال آخر : قول الادريسي في ذكره لأبواب (= برت = ممر) جبال البرت (البرانس) : « ويتصل بكل برت منها مدن من الجهتين » ص ٢٧٤ ، المغزى : المدن النظائر على ضلعى سلسلة جبال كما لاحظ لابلاش في جبال القوقاز والبلقان وأطلس .. الخ .

مثال ثالث : ابن بشكوال فى وصف قرطبة : «ووسط هذه الارباض كلها قصبة قرطبة التى تختص بالسور دونها ، وكانت هذه الأرباض دون السور ، فلما كانت أيام الفتنة صنع لها خندق يدور بجميعها وحائط مانع » (ص ٢٩١) ، المغزى : مورفولوجية المدينة الوسيطة المسورة وضواحى خارج السور faubourgs ، ثم دينميات نمو المدينة وابتلاعها للضواحى لتصبح احياء ، أى عملية الابتلاع absorption

مثال آخر : الغرناطى يقسم المحيط الأطلسى الى بحرين : الأخضر وهو ما جاور الساحل ، والاسود وهو ما بعد عنه (ص ٣٢٨) ، والحميرى يفرق الطوق الازرق والطوق الاخضر (٥٣٦) بين المغزى : كما نفرق نحن اليوم بين البحار الساحلية والبحار العليا ، أو بين الرصيف القارى والأعماق .

مثال آخر : « الارض الكبيرة » عند كثير من الجغرافيين العرب ، بمعنى « الأرض الأم التى تتصل بها أرض أصغر منها كاسبانيا مع أوربا ، المغزى : لفظ أصيل وسباق لكلمة mainland التى لا نعرف لها ترجمة للآن ..

فى الموضوع :

تاريخ الجغرافيا بين المؤرخ والجغرافى

كتاب عن الجغرافيا ، من قلم مؤرخ ! لعل هذا ، بل هو يقينا ، أول ما يثير الانتباه فى هذا العمل الكبير . والسؤال الفورى الذى يثيره بدوره هو ، يقينا كذلك : لماذا ، وكيف ، وهل نجح ؟ أم أن السؤال برمته تزيد لا مبرر له ؟ ثمة بضع نقاط .

فابتداء ، ومن حيث المبدأ وفلسفة العلم عامة ، فان السؤال المنهجى : من يكتب تاريخ العلم : صاحب ذلك العلم أم المؤرخ صاحب التاريخ ؟ ! هو تماما كسؤال فلسفة أى علم : من يكتبها ، صاحب ذلك العلم ، أم أصحاب الفلسفة ؟ وقد حسم لنا جغرافيون نابهون أمثال هارتشورن فلاسفة محترفون أمثال كوهين kohn وكرافت kraft وولدريدج وايست السؤال الأخير ، فاعتمدوا فى دراستهم لطبيعة وفلسفة الجغرافيا على الكتابات التى قدمها عنها وبالمثل يمكن أن نقول ان تاريخ أى علم هو أرض مشتركة بين الاخصائى من الداخل والراصد من الخارج ، أى بين الجغرافى والمؤرخ ، وهو منطقة تخوم واخصاب متبادل ، ومن ثم مهمة ووظيفة مفتوحة للطرفين بل ومجال ومثال حى لاتجاه العلوم الحديثة نحو التشابك والاشتراك ، inter-disciplinary approach

ولقد أثرى المؤلف جغرافيتنا بغير شك اثراء لا يقدر .

ثانيا ، ومن الناحية النظرية ، فان الجغرافى ينتظر مادته الخام في كل فروع المادة من العالم الاخصائى ، الأولى الأصولى كما يسمى ، فيعيد هو تشكيلها ويمنحها الصبغة الجغرافية المميزة . وفى تاريخ الجغرافيا ، الجغرافيا الاندلسية هنا ، فان النصوص والمخطوطات التى لدينا صتماء ، زاخرة بالأخطاء والغموض والتصحيفات والفجوات بل والشكوك حول مجرد نسبتها أحيانا .. الخ ، ولابد لذلك قبل عملية التقييم العلمى الجغرافي الميثودولوجى من اعتماد النص أولا ، بالتوثيق والتحقيق .. الخ ، والمؤرخ الأقدر على ذلك قطعا . وهنا ـ كما في كل الجغرافيا ـ لا يخرج الموقف عن أن الجغرافى ينتظر من الأصولى ـ وهو هنا المؤرخ ـ مادته الخام. فليس ثمة مشكلة اذن في الحقيقة . بل ان الجغرافى المحترف ليشعر ، كلما أمعن فى هذا الكتاب ، أنه ـ فى معنى ـ لا قبل له بكتابة مثل ان أراد ، وذلك بما يتطلب من خبرة لاحد لها بالتراث ودروبه ومتاهاته .. الخ .

كذلك فمن ناحية الواقع التطورى ، أو التطور التاريخى ، فلقد ارتبطت الجغرافيا العربية الاسلامية ـ لأمر ما ـ بالتاريخ والأدب ارتباطا غائرا بعيد المدى (بل ان هذين ربطاها كذلك أحيانا باللغويات والفقه والدين .. الخ !) ، ولهذا فلا مفر من أن يشارك المؤرخون والأدباء وغيرهم فى تمهيد الأرض ، استخلاصا واستنقاذا وفرزا للعناصر الجغرافية فى هذا التراث المختلط ، وبعدها يمكن للجغرافى أن ينطلق الى طريقه الخاص ، منهجا ومقاييس وتكنيك .. الخ .

أخيرا ، ومن الناحية العملية البحتة ، فلقد تخلفنا كثيرا نحن الجغرافيين العرب عن الاهتمام بالتراث الجغرافى، أو جغرافية التراث . ولئن كنالا ندافع عن هذا التقاعس ، فان من الانصاف مع ذلك أن نذكر أن مكتبة التراث العربى تيه لا برنتى حقيقى (أكاد أضيف : من دخله كان مفقودا .. الخ !) ، والعمل فيه ، بعد ، عمل « فدائى » : عناء عظيم وحصاد ـ ربما ـ قليل (ولا نقول أحيانا حصاد الهشيم ، فآفة التراث أن المادة الجغرافية فيه تبدو أحيانا من الضآلة بحيث لا تكاد تستصفى بل تستقطر الا بما يشبه التقطير الاتلافي !).ولعل هذا ما يشفق منه الباحثون وما ينفر بعض طلاب المادة من التكرس لها . وهذا مايضاعف مرتين من فضل المؤلف الذى أتى عملا رائعا متفانيا بشجاعة ـ ونجاح .

أما أنه نجح ، ففضلا عن ان الجغرافيا « توام التاريخ في طبيعتها وتاريخها » ، فان للمؤلف اليها ـ كما يحدثنا فى مقدمته « مداخل وبها اتصال بحكم العمل فى التاريخ ». وأهم من ذلك أنه بدأ بدراسة العلم الجغرافى وقرأ فيه بتوسع ليعرف « حقائقه ومعناه ومناهجه وأهدافه وحدوده وأبعاده وتاريخه » ، وتعرف الى ديمارتون وفلير ولابلاش وهمبولت ومن فى طبقتهم من اعلام الجغرافيين المحدثين .

فهو اذن قد سيطر على أساسيات المادة واصطنع منهج الجغرافيا واتخذ سمت الجغرافيين . ويمكن للناقد أن يقف هنا على ، أو عند ، ثلاث من نقاد القوة البارزة في جانبه الجغرافى .

فاولا ، ما أشك فى أن المؤلف يسيطر على مادته الجغرافية سيطرة متمكنة ، وأشهد كجغرافى متواضع أنه كثيرا مايبدو ذا سلطان عظيم عليها كأنما هى عند أطراف أصابعه ، بينما لا يكاد يمكن للجغرافى المختص أن يختلف معه الا فيما ندر فى أحكامه وتقييماته العلمية التى وضع بها كل جغرافى فى مكانه الجدير بميزان حساس موضوعى سليم . (وان كنا نلاحظ فى معالجته للادريسى بعض استعداد لتبرير أخطائه ــ اما بخطأ من نقل عنهم أو بتعجله أو بانه لم تتح له زيارة المكان .. الخ ــ دون مبرر فى الحقيقة ، فللادريسى مكانته الرفيعة وهو العميد والعمدة لا جدال ، واخطاؤه ــ نحسب ــ لن تاخذ قط من سموقه « ص ٢٠٥ ، ٢٣٩ ، ٢٥٦ ، ٢٦٤) .

ثانيا ، لقد نمى المؤلف لنفسه حسا أو حاسة جغرافية مرهفة ، نستطيع أن نرى ثمارها ناضجة خلال العمل كله. فهو ، على سبيل المثال ، على وعى كامل بأن بعض « الجغرافيين » ممن يدرسهم ليسوا جغرافيين صرفا ، أو كانوا جغرافيين من حيث لا يعلمون ، الى حد أن البعض منهم ــ أبا حامد الغرناطى ــ لم يستخدم قط كلمة جغرافيا فى أعماله ، تماما مثل مسيو جوردان فى مثل النثر الفرنسى المشهور ! ولهذا فان المؤلف يستخدم عناوين فطنة يقظة : « كالجانب الجغرافى من ابن بشكوال » ، « الاشارات الجغرافية فى كتابات ابن الخطيب » .. الخ . فهو اذن يصنف بوعى ودقة أعمال كل شخصية يعرض لها بحسب درجة ونسبة الجغرافيا فيها .

ولكنا نعود هنا فنستأذن فى أن نختلف معه بصدد ابن العربى . ففى حدود ما أورد المؤلف عنه من نصوص ــ ونضع خطا تحت هذا التحفظ الهام ــ فنخشى أن ليس هناك ما يوحى بأن ابن العربى كان جغرافيا بمعنى ما . قد يجعله هذا من علماء التفسير أو الفقه والدين أو حتى كما يقول المؤلف رائد « أدب الرحلات » فى الاندلس ، ولكنه « أدب رحلات » وليس « جغرافية رحلات » . حقا ان ما لدينا من كتابات ابن العربى قطع ضئيلة ، ولعل بعضها مما لم يرد فى الكتاب يثبت جغرافيته ، والمؤلف نفسه يتحفظ فى الحكم ، ولكن ما قدم بين أيدينا عنه وله لايساعد على تزكية ان العربى جغرافيا مقنعا .

وعدا هذا ، فالمؤلف، ثالثا، يصنف كل مادة جغرافية تعرض له بحسب التصانيف القديمة أو الحديثة للجغرافيا، فالرازى من « المدرسة البلدانية » حيث البكرى من خيرة أصحاب « المسالك والممالك » ، أما الحجرى فادخل فى « الجغرافيا الادبية أو الفكرية » ، والادريسى جمع فى واحد بين « المسالكيين والبلدانيين والخرائطيين » ، والغرفاسى من « الفجائيين » . أو يحدد المادة بالجغرافيات الفلكية أو الاقليمية أو الاقتصادية أو البشرية ، فابن سعيد فى « المغرب » جغرافيته « اقليميه وصفيه » . أو اخيرا يستخدم مصطلحات اللغة الجغرافية الحديثة فى تشخيص النصوص القديمة .

وبهذه المناسبة ، فاننا نود أن نطرح ، كمجرد اقتراح يمكن أن يكون خلافيا ، تعديلا طفيفا فى النظرة الى الزهرى . نحن نتفق تماما مع المؤلف فى مناقشته القوية التى تثبت تهافت واضطراب كثير من مادة الزهرى وركاكة أسلوبه . غير أن مناقشة المؤلف لثراء وخطورة المادة الاقتصادية عند الزهرى اذا امكن تفسيرها باغراض التبسيط الشعبى للتجار والملاحين .. الخ ، فانها بنفس القوة ان تفسر بأنها بدايات باكرة للجغرافيا الاقتصادية أو وعى بما يسميه الامريكيون جغرافية الشغل business geog. والحقيقة أن هذا الناقد قد شعر ازاء الزهرى عن الاندلس بانه يقرأ جغرافية اقتصادية ممتازة كاحسن ماكتب المسلمون وبما ينبيء عن جرثومة الجغرافيا الاقتصادية الحديثة تقريبا .

واذن فلقد نجح المؤرخ اذ كتب عن الجغرافيا ! ذلك حكم لا جدال فيه . ودخل الجغرافيا لا من الباب الخلفى ــ كما فعل بعض جغرافيى الاندلس الذين عرض لهم ــ ولكن غزوا مظفرا من بابها المشترك مع التاريخ . ومع ذلك، ورغم كل شيء ، فالكتاب فى جملته معالجة مؤرخ قبل ان يكون معالجة جغرافى . وهذا أمر طبيعى للغاية ، أو هو طبيعة الاشياء . ولا نقوله انتقاصا قط أو انتقادا ، وانما نقصد تلك اذا خدشت جلد هذا العمل الممتاز عن الجغرافيا لوجدت تحته مؤرخا فى الصميم . فهو يمنح ثقلا ومساحة عظيمة للجوانب التاريخية من الشخصية المدروسة قد لا تقل عما يمنح للجوانب الجغرافية . فترجمة الحياة قد تستأثر أحيانا بتلك المساحة (تصل فى حالة اليسع الغافقى الى النصف) . وكل هذا عمل مؤرخ ممتاز ، وهو ضرورة منهجية لا شك . ولسنا نزعم أن الكتاب يهتم بالبيوجرافيا أكثر من الببليوجرافيا ، أو بالببليوجرافيا أكثر من الجغرافيا ، وانما نقول : هاهنا كتاب فى تاريخ الجغرافيين الاندلسيين مثلما هو فى تاريخ الجغرافيا الاندلسية : ترجمة علماء الى جانب ترجمة علم ، وهذا بالدقة ما يتفق مع عنوان الكتاب الموفق « تاريخ الجغرافية والجغرافيين فى الاندلس » . ولو قيل « تاريخ الجغرافيين والجغرافية » لصح بنفس الدرجة أو ربما أكثر قليلا . والكل يعنى عمل مؤرخ أوسع من محترف ، وجغرافى أكبر من هاو . ومن هذه الزاوية ، فلقد أثرى الكتاب جغرافيتنا ربما بما لم يكن يقدر عليه جغرافى بحت ، ولو أن هذا قد يطمع فى مزيد من التركيز والتكثيف « والجغرافية » .

من هنا كم كنا نود لو أن المؤلف تفضل باختتام هذا السفر الجليل بباب أو فصل ختامى ــ « كودا » قوية ــ تتبنى منهج الموضوعات بعد رحلتنا الطويلة مع الشخصيات، وبذلك تركز وتكثف أقوى ما فيها وتأتى كمصحح ومكمل لما ليس فيها . فتتبع مثلا خطوط وخيوط تطور الجغرافيا الاندلسية من البداية للنهاية تحليلا وتركيبا بطريقة تكاملية محددة ، وتتعقب عملية تشعبها وتفرعها ما بين اقليمية واقتصادية وبشرية وطبيعية ، وكذلك نمو رسم الاشكال

وصور الأرض (الخرائط الكارتوجرافية) ، وعملية انسلافها التدريجى عن غيرها من العلوم كالفلك والتاريخ والادبيات، وتحدد مراحل هذا التطور ان كان ثمة مراحل ، ثم تختزل دور المدرسة الاندلسية فى صيغة مضغوطة وتضع أصابعها على نقاط قوتها والضعف كما تضع دورها في ميزان المقارنة والنقد مع المشرق العربى ثم فى اطار الجغرافيا العالمية عامة . وكل هذا مما يعد فى صميم الدراسة الجغرافية ، ومما لا يتاتى بصورة مثالية لمنهج الشخصيات المتعاقبة .

نقول هذا ، لا سيما أن المؤلف توصل بالفعل الى كثير من الانتهاءات الاصولية والاحكام العامة الثاقبة فى ثنايا تلك الشخصيات ، كما قدم دراسات أصولية رائعة حقا في نقاط محددة ، وانما على هامش الشخصيات ، وربما قيل اعتراضية الى حد ما . ولم يكن يبقى الا تجميعها وتوسيعها في صيغة مبلورة بارزة التضاريس في النهاية ، كمبادىء وقوانين أو كملامح ومعالم . فمن أمثلة دراسات النقاط المحددة ، أبحاثه الممتازة عن الزيوج والتقاويم الفلكية (ص ٣٦٠ – ٣٦٣) ، وعن الخرائط البورتولانية والرحمناش (ص ٢٣٤ – ٢٣٥ ، ٢٦٧ – ٢٦٨) ، وعن اتيمولوجية كلمة جغرافيا (ص ٣٦٥ – ٣٦٩) .

اما عن الأحكام العامة فكثيرة ومثيرة . فهو مثلا يلاحظ أن التلازم بين الجغرافيا والتاريخ فى الأندلس كان أقوى واشد منه فى المشرق ، ومن ثم كانت أغلب جغرافية الاندلس الى الجغرافيا البشرية أقرب (ص ٩٧) . وهو مثلا فى دراسته لابن الخطيب يلاحظ أن دراسة المدن التفصيلية وأقاليم المدن كانت أسبق وانضج في المشرق منها في المغرب (ص ٥٥٥) . وفي ابن سعيد يحدد في الملكة العربية في الجغرافيا كانت أوسع أفقا وأبعد طموحا منها في التاريخ أو الأدب مثلا ، بمعنى أن الجغرافيين العرب وصفوا أوربا بدقة حين ندر أن يطمح مؤرخ لها (ص ٤٩٥) . كذلك يذكر أن اختلاط الجغرافيا الاسلامية بغيرها من العلوم انما أتى لأن شجرة المعرفة البشرية بدأت عند العرب مرادفة للأدب (ص ١) ، مثلما أتت عند اليونان مرادفة للفلسفة . وانما تشعبت هذه وتلك بعد ذلك كنتيجة طبيعية للتطور ، ولكن فى زحف تدريجى وئيد .

ويمكن هنا أن نضيف من جانبنا المزيد من هذه التعميمات . فتاسيسا على ما سبق مباشرة يمكن أن نجزم بان من الواجب علينا أن نقبل ذلك التميع والتداخل كامر طبيعى لا ينبغى أن يستنكر تماما أو يستغرب ، فذلك صميم عملية نمو المعرفة العلمية . ومن الناحية الأخرى فلا بأس على الاقدمين أهمالهم بل وازدراؤهم لشأن الجغرافيا حتى وان اشتغلوا بها (كالحميرى خاصة) ! ولا باس أيضا على مؤلفنا دفاعه المجيد المشكور ضد هذه النظرة – فتلك انما كانت روح العصر التى لم تكن ترى الا العلوم الدينية قبل الدنيوية ..

ومراحل تطور الجغرافيا الاندلسية تؤكد هذه الميكانيكية . فهى قد بدأت مختلطة أساسا بالفلك (وأشكاله وفروعه ، كالزيوج وصورة الكون والكوزمولوجيا وربما أضفنا العجائب والغرائب) ، وانتهت مختلطة أساسا بالتاريخ (وامتداداته وهوامشه كخلق البشرية والأدب والشخصيات الهامة . ثم أخذت تنفصل عن الفلك بالتدريج : من الجغرافيا الفلكية ، الى الرياضية ، الى الأرضية . ثم صارت تبدو أحيانا كمجرد « أبجدية » جغرافية لكتالوج غير جغرافي تماما ، وأحيانا تتحول الى أدب جغرافي أو جغرافية أدبية ، الجغرافيا فيها اشبه « بها ملت بغير الأمير » . وفي أثناء هذا كله ظلت الجغرافيا في الحقيقة كتابا غير جغرافي يضم بعض مادة جغرافية . ثم أخيرا وفي المحصلة النهائية أكتملت كعلم مستقل قائم بذاته تمام كما عند الادريسي .

ويمكن ان نضيف هنا ان الاندلس قدمت الى الجغرافيا الاسلامية أكثر من حجمها ووزنها في العالم الاسلامى ، فيكفيها ان قدمت تلك الكوكبة اللامعة التى تضم أمثال البكرى والرازى وابن سعيد ، ولكن أولا الادريسى سيد الجغرافيين القدماء جميعا . كذلك يمكن أن نتصور خط مسار تاريخ الجغرافيا الاندلسية ككل يرسم شكلا بيانيا كأهرام ثلاثة اكبرها أوسطها : فما قبل الادريسى هرم قمته البكرى ، والادريسى ومعاصروه الهرم الاكبر وهو ذروته ، وما بعد الادريسي هرم قمته ابن سعيد .

نستطيع أيضا ان نلاحظ ان الجغرافيا الاندلسية – كالعربية الاسلامية عامة – هى أساسا جغرافيا كورولوجية chorology (نسبة الى chore ، وهى الكورة فى العربية) ، أى تتعرف بقدر الامكان على اختلاف الاقاليم المختلفة . بل انهم هم ، بعد وأكثر من اليونان ، سادة وسدنة الفكرة الكورولوجية وحفظتها (فيشر) . ورغم وجود عناصر ايكولوجية ecology واضحة ، أى تربط بين البيئة الطبيعية والظاهرات البشرية ، فانها كانت أقل تبلورا ، ولعل ابن خلدون هو رائد الايكولوجيا البشرية فى الجغرافيا الاسلامية .

على أنها وان كانت كورولوجية أساسا ، فانها لم تحقق ، ولم تكن تستطيع ان تحقق ، قمة الفكرة الكورولوجية ، بتحديد الحدود الدقيقة لكل اقليم . وتلك حدود العصر لاجدال ، حيث لا احصائيات عامة شاملة ولا خرائط قياسية دقيقة وكاملة. وبدلا من ذلك وبالضرورة، فقد ركزت الجغرافيا العربية على المنظور والمحسوس (وهذا بالضبط أساس مدرسة اللاندسكيب الحديثة – tangible et visible بتعبير جان برون !) ، فجاءت لاندسكيبية مثلما أتت كورولوجية .

من هنا ليس صدفة اننا نجد اهتماما غير عادى بل خارقا بالمدن خاصة . فجزء كبير جدا من الوصف الجغرافى ينصب على المدن وارباضها وأبوابها وحرفها ومعمارها . الخ ، حتى ليمكن أن نقول ان الجغرافيا الاسلامية كانت جغرافية مدن بقدر ما كانت جغرافية أقاليم . ولا عجب ، فحضارة الاسلام جاءت فى الدرجة الأولى حضارة مدن كما هو معروف جيدا . وامام تلك المدن كان الجغرافى العربى يقف في وصف مبانيها وقفة الأثرى المعاصر أمام الآثار الاسلامية الى حد ما ، ولكن أيضا بحاسة الاندسكيبية ملحوظة .

وعموما ، فلعلنا لا نجاوز الحقيقة كثيرا اذا قلنا ان الجغرافى الحديث يقف أمام الجغرافيا الاسلامية عامة حائرا بين شعورين أو حكمين متعارضين : العجب من غرائبها ومبالغاتها وثغراتها وغموضها وعدم تحديدها ، والاعجاب بشمولها وانجازاتها ونجاحاتها وسبقها ، أى أننا موزعون بين الاستصغار بسبب نقاط ضعفها ، والانبهار بمواطن قوتها . ولا غرابة فى الحقيقة ، فلقد قيل أن ثمة شيئا فى الماضى يدعو الى السخرية دائما ، وفى نفس الوقت فنحن لا تملك عادة الا الرهبة والدهشة والتضاول أمام التاريخ ..

ولكن المهم والمؤكد بين هذين النقيضين انهم ـ الجغرافيين المسلمين ـ وضعوا أصابعهم على كثير من بذور وجرائيم العلم الجغرافى كما نعرفه الآن ، أما القصور فكان حدود العصر وامكانيات المرحلة . فاذا صح أن نتساءل عما اذا لم يكن في الامكان أبدع مما كان ، فمن الجائز أن الاجابة الوحيدة هى أنه لم يكن فى الامكان أبدع مما كان بالفعل ، ولعلنا لو كنا مكانهم لما آتينا بخير منهم .

فى التفاصيل :

ملاحظات صغيرة

أن تكتب ٦٠٠ صفحة حافلة بالمادة والمعلومات الثرى فتتسرب اليها بعض تناقضات أو التباسات ، أمر لا يدعو الى العجب، العجب الا تتسرب . ولكن ما يدعو الى الاعجاب حقا في هذا البحث الخضم تماسكه ويقظته الشديدة . وقصارى ما قد يستوقف الناقد خلاله بضع ملاحظات من قبيل اختلاف وجهات النظر ان لم يكن الاستفسار والتثبت البحث . من هذه الزاوية فقط ، نورد الاقتراحات التالية .

● فى ترجمة البيانى لهروشيش ، يعلق المؤلف على النص « أما نهر رودنة فهو الرين » (هامش ٣ ص ٤٣) . ثم يرد في بقية النص « البلد الذى يدعى غاللية بلقة Gallia Belgica شرق ريفه نهر رانة Rhenus ـ الرين) وبلد يرمانية » (ص٤٦). واذن فنهر رودنة ليس الرين ، وانما هو الرون . يؤكد هذا بقية النص عن غاللية لغدون أن جنوب شرق فرنسا الحالية : « وقبلته بعض بلد نربونه حيث مدينة ارلطه ، ومدخل نهر ردانه (Rhodanus) في البحر المتوسط الذى يدعى البحر الغالى » (ص ٤٧) . وفى وقتنا هذا فان النسبة الى كلمة الرون في اللغة الفرنسية تبدى أو ترتد الى الأصل الرومانى رودنة أو ردانه : مثلا : Revue des Etudes Rhodaniennes ولعل الأمر كله سهو أو خطأ مطبعى.

● فى وصف الرازى للاندلس وجباله المشهورة ، يقول النص : « ومنها الجبل الحاجز بين بلاد افرنجة وبلاد الصقالبة » ، فيضيف المؤلف بين قوسين « (يريد جبال الألب) » (ص ٦٣) . وهو توضيح سليم ما دمنا بصدد الحديث عن اسبانيا ، اذ لا جبال أخرى غير الألب مجاورة لها . ولكن الالب بعيدة تماما من الناحية الجغرافية عن أن تكون حاجزا لبلاد الصقالبة . وفيما بعد ، وعلى مادة « افرنجه » فى معجم الحميرى ، يختلف المؤلف مع ليفى بروفينسال على دلالة الكلمة فيجعلها الأول مرادفة لجذع أوربا (وسط وغرب أوربا ، عدا اسبانيا وبريطانيا وبلاد الشمال وايطاليا) ويجعلها الثانى فرنسا . وكذلك يختلفان حول النص « ويحجز بين بلاد افرنجه وبلاد الصقالبة من الجوف والشرق الجبل المعترض بين البحرين . » ، فاعتبره بروفنسال جبال الالب واعتبره المؤلف الكربات (ص ٥ ـ ٥٤٦) . ونحن نعتقد ان رأى المؤلف هنا هو الصواب . ولكن فى هذه الحالة يتصادم تفسير الجبل الحاجز عند الرازى ، وهو الالب في توضيح المؤلف ، مع تفسيره الأخير عند الحميرى . وواضح ان المؤلف ليس مسئولا عن هذا التناقض ، غير أن المشكلة تظل قائمة تنتظر المزيد من التحقيق .

● فى نص للطرطوشى وصلنا فى البكرى ، أن « بلد الجليقيين جميعه سهل .. » (ص ٨٠) ، وهو نص يحتاج الى تعليق ، وان نص المؤلف على اضطراب وتفكك النقول. فجليقية ـ أقصى شمال غرب اسبانيا ـ منطقة جبلية وعرة تماما كما هو معروف .

● فى نص من المسالك والممالك للبكرى أنه بعد أن يصل في الطريق البحرى الى ساحل الشام ثم يصعد معه الى انطاكية يقول « ثم الى انطاليا Anatolia لعل المقصود ليس Anatolia (الاناضول) وانما Antalya وهى ميناء معروفة على ساحل الاناضول الجنوبى .

● فى دراسة ابن الخطيب يشير المؤلف الى أن العرب فى أوصافهم للمدن شديدو العناية بما يسمونه الضوء ، فيصفون بعض البلاد ـ دون بعض ـ بكثرة الضياء ، وقد اشتهرت عندهم بلنسية ومالقة ، ويقول ان هذا المعنى غير واضح لنا تماما لأن ضوء الشمس الذى يغمر كل البلاد الاندلسية واحد ، ولكن الغالب أنهم يريدون ذلك الضوء الروحى كالذى يحس به المسلمون فى المدينة «المنورة» مثلا (ص ٥٧٩ ، قارن أيضا نص ابن سعيد عن بلنسية ، ص ٤٨٦) .

وربما صح هذا التفسير ، غير اننا نستأذن فى أن التفسير المناخى الطبيعى ممكن ، بل وطبيعى أكثر . فالمدن المشار اليها تقع فى الساحل الجنوبى والشرقى لاسبانيا ، بمناخه المتوسطى المشمس المشهور ، بعكس غرب وشمال غرب شبه الجزيرة الذى ينتمى الى مناخ غرب أوربا بسحبه المظلمة المتجهمة . وهنك مقاييس ميتورولوجية معروفة لدرجة السطوع Sunshine تؤكد هذه الفروق . بل ان الاسبان اليوم يسمون الساحل الجنوبى الشرقى ساحل الشمس Costa del Sol كما يذكر المؤلف (ص ٤٨٥) ، وهو أيضا ساحل السياحة وريفيرا شبه الجزيرة بامتياز .

● فى نص لابن سعيد « وأما الثمار وأصناف الفواكه فالأندلس أسعد بلاد الله بكثرتها ، ويوجد في سواحلها قصب السكر والموز ، ويوجدان فى الأقاليم الباردة (يريد من الأندلس) ، ولا يعدم منها الا التمر .. » ، يستوقف نظر المؤلف انعدام التمر ، ففى اسبانيا اليوم آجام النخيل المثمرة في الساحل الجنوبى الشرقى ، فيستنتج

ان التمر الحالى شيء جديد استجد بعد أيام العرب ، وانه حقا كان في الأيدلس دائما نخل ، ولكنه فيما يبدو لم يكن يثمر ثمرا يجدر بالذكر (ص ٤٨٨) .

ونحن اذ نعلق هنا لا نقطع برأى ، فالأمر يحتاج الى دراسة تاريخ ادخال المحاصيل الجديدة فى الأندلس ومراجعة الحد الشمالى للنخيل فى حوض البحر المتوسط (وان كان المعروف أن النخيل الذكر العقيم موجود فى ساحل الريفييرا الفرنسية للزينة) . وانما يبدو أن الأمر مجرد التباس فى قراءة النص ، فلعل المقصود أن القصب والموز يوجدان فى سواحل الأندلس ، حتى البارد منها ، بينما يختفى التمر من هذه السواحل ، أى السواحل الباردة ـ دون السواحل الدافئة بالضرورة . على ان هذا مجرد اقتراح نطرحه .

حكم عام :

وبعد ، فهذا العمل الخطير هو أول كتاب لعالم عربى ـ فيما نعلم ـ يعالج هذا الموضوع بمثل هذا العمق وهذه الاصالة . نحن هنا ازاء بحث أكاديمى جاد ، يبدأ بعملية تحقيق وتوثيق بالغة الدقة والتمحيص والاستقصاء والشمول ، الا أنه مع ذلك ليس تجميعا علميا حاشدا أمينا وحسب ، ليس مجرد كتالوج تراثى رائع ومنظم ، لا ولا هو عملية تعليق أو تهميش بعد ذلك . ليس الأمر باختصار ، مجرد جهد عضلى فائق أو خارق ، وانما هو فى الدرجة الأولى جهد عقلى خلاق من الدرجة الاولى ، يجمع الى التحقيق والتعليق التحليل والتقييم على مستوى رفيع . انه وثيقة حية للجغرافيا العربية فى بلد عربى ، واعادة تركيب لمناخ علمى وفكرى برمته . انه مسح تطورى تحليلى مقارن ، يقدم خريطة لقطية كاملة للعلم الجغرافى ، ويبلور حقا « الملكة العربية عن طريق تاريخ علم واحد فى بلد عربى واحد » .

هذا السفر اذن ليس اعادة نشر ، بل نشور ، للتراث ، وليس اعادة تعبير عنه وانما بعث له واحياء حقيقى ، ينبض بالحيوية ويضج بالعلمية . ولا هو كذلك امتداد لعمل المستشرقين أو اعتماد عليهم ، وان اعتمد ـ من بين ما اعتمد ـ على مكتبة كاملة في الاستشراق ، وانما هو يقف على أكتافهم ويتفوق على قامتهم ، فما أكثر ما أضاف اليهم وزاد عليهم أصيلا وجديدا . وهو بقدر ما يرد ديننا اليهم ، يرد اعتبارنا بالنسبة لهم ، ومثله جدير بأن يخلص البعض منا من مركب النقص تجاه كل ما هو أجنبى . واذا كان لابد من مقارنة ، فنحن لا نرى سببا أى سبب لماذا لا نعده مثلا على مستوى كتاب كراتشكوفسكى عن تاريخ الأدب الجغرافى العربى في أى تقدير ، ونحن فى هذا لا ندرك تماما معنى ما نقول ونتحمل مسئوليته .

ثم هو بعد تحد بارع واثارة مفيدة حافزة للجغرافى العربى المعاصر ، هذا الذى أهمل تراثه الثمين الذى يعترف له الجغرافيون فى الغرب بانه أعظم مدرسة جغرافية فى التاريخ تسبق الجغرافيا الحديثة .

اننا لننحنى تقديرا لهذا العمل الريادى والفتح المشرف ، وتحية لصاحبه الاستاذ الكبير الدكتور حسين مؤنس . ولم يبق الا أن تعترف به الدولة تكريما وتقديرا .



طلبت منك كل شيء
وعدتنى ...
وقلت : يا بنى
أعطيك جند الله مردفين
ورفرفا خضرا وعبقرى
ونسوة ما صابها انس ولا جنى
متكئين .
تحكي لنا عن زنبق وليلك وعن شقيق
عن البنات القاصرات الطرف
يلعبن تحت الحور والصفصاف والنخيل
ويبتردن فى مياه الكوثر الغميق
بعد سنين ألف
يملكن ما تملكه الصبية البتول
يحفظن ما يحفظه العوام من رواية العفاف
رواية الياقوت والمرجان والجنات والحقول
فنحن فى زماننا العجول
وقبل ليلة الزفاف
نبيع قشرة البكارة الخجول
ونحن نأتى حرثنا
وحرث غيرنا
فى أى شارع وأى حانة وأى مصطاف جميل .

***

أتيت من رمال نجد من تهامة
ومن بلاد الشام والفرات من مدينة اليمامة
ومنزلى تركته ينوح فى كثبان طى



طلبت منك كل شي
وكل من وعدته
أعطيته
وعبدك الفقير
أنكرته
نسيته يلوب فى الحدائق
متيما ٠٠ عاشق
حرمته من لذة الوصال والتطهير

***

ها أنذا أحوم حول القبة الزرقاء
بدرا بلا أضواء
فى ليلة ليلاء
نجومها ثابتة مجهولة الأسماء
تلمع ثم تنطفىء
كما انطفأت عند بابك البخيل تنطفىء
أمكث عاما أسودا وبعض عام
وبعدها يمر فوق جبهتى الشتاء
يعلو على وجهى الصدأ
أذوب نطفة فنطفة اذا
تسلقت جمجمتى عوامل الفناء ٠
ها أنذا ألوب كالحمامة

عاشقة العذاب قبل موعد القيامة
دفنت وجهى الصفيق
نسيت أنها ٠٠ عاشقتى وأننى العشيق
ها أنذا ألوب كالحمامة
فقد طغى البحر وهاجت المياه
وغاب وجه « الحق »
تغيرت ألوانه واضطربت صورته ٠٠٠
وامحت الأسماء
وها أنا ألوب كالحمامة
لا أعرف الموت من الحياه
أدور فى المياه
كما يدور الصفر فى مكانه ٠٠ أدور
أكتب فوق جبهتى الأيام والشهور
لقد نسيتنى
لا أنت قد منحتنى تأشيرة الدخول
للجنة الخضراء والأنهار
ولا تركتنى ٠٠ أرتل الأشعار
ولا رميتنى
يا سيدى فى النار
وها أنا معلق على ذراع سروة
وها أنا أسعى من الصفا الى المروة ٠



بقلم : عبد الحكيم قاسم



● الدعوى

ـ ٠٠ أنا ما قتلتهاش

فك اللفاع الصوفى قليلا ليتنفس ، الناس يقولون ان هـذا اللفاع الخشن يأكل من رقبته فهى تنحل يوما بعد يوم ، كلهم ذاهبـون الى المآتم ، يحس تزاحم خطوهم حوله ، راجعـون من صلاة العشاء ، لذعه البرد فتشبث باللفاع ، التف حول رقبته كحبل المشنقة ، انقضت عليه نوبة السعال ، كادت عيناه تخرجان من محجريهما هو لم يقتلها ، يكاد السعال يقذف بروحه خارج صدره ، استند على الحائط قليلا حتى استـعاد أنفاسه ، عيناه المليئتـان بالدموع لا تبصران ما حوله ، لكنه مضى يدب الى المآتم ٠

طرف محاذرا ناحية قارىء القرآن ، الولد ذى المحجرين العميقين بالظلال ، هذا الوجـه يملؤه بالخوف ، دار بعينيه من أسفل حاجبيه مستطلعا الوجوه المنكسة الصـامتة ، ادخل رأسـه بين كتفيه ، هكذا كان وجهها أيضا ، مخيفا ، وكان ساقاها ناحلين كحديدتين ، تسير حاجلة ، ارتعد كأنما يسمع خطوها الحاجل الغريب يطارده فى عتامة الزقاق ، ساعتها تحسس جيب جلبابه ، لم يجد صرة المنديل ، استدار مرعوبا صارخا :

ـ سرقتى الفلوس يا مرة ٠

عيناها تومضان كسكينتين فى الظلام ، تضاءل أمامها ، صرخت فيه

ـ امش من قدامى لأخبطك بالقـدوم ، ينعل أبوك على أبو فلوسك ٠

اختنق ، احتبس نفسه تماما ، تعلقت عيناه بوجه قارىء القرآن المخيف ، انقض عليه السعال يمزق صدره بلا رحمة ، دارت الوجوه ناحيته ، سكت القارىء ، قام هو بسعاله خارجا ينشـد الهواء ، استند على حائط وظل يسعل حتى برد جسمه ، تثلجت أطرافه وأحس برأسه يذوب ،

انهار جالسا بجوار الحائط ، تفكر ، فى الليلة التى ضاعت فيها نقوده ذهب الى الشيخ وبكى بين يديه ٠

ـ هى كانت جايه ورايا ، الفلوس سقطت منى وهى شالتها ، مانيش متهم غيرها ٠

والرجل أطرق قليلا ثم قال ٠

ـ هنجيب المندل ٠

● **القضاء**

تعذب عذابا أليما ليقوم واقفا من مجلسه على الدكة ، طويل نحيل كعود القصب ، يفرج بين ساقيه ، شىء ما يثقله بطريقة مخيفة ، وجهه أصفر كالميت ، عيناه مائجتان ، مضى تاركا المأتم يسير خطوات قصيرة مضطربة مثل طفل يتعلم المشى ٠

يحس عيونهم فى ظهره ، خائف ، لم يعتد بعد ظلمة الشارع ، الاركان مشحونة بغموض غريب ، تداخل فى نفسه ، مشى خطواته المتعثرة الخوف يسرى فى أوصاله ، لمعات خاطفة فى العتمة ، عيون تومض بالادانة ، يكاد يموت خوفا ، بذل جهدا خارقا ليحرك موات شفتيه ، بدأت الكلمات تخرج من فمه مرتعشة ، آية الكرسى ٠٠ شىء من الأمان ، انطلق يقرأ بالحاح وقوة ٠

يا لسر الكلمات ، ارتفعت حماسته بالتلاوة ، وازدادت هزات رأسه عمقا ، غمر روحه الاسى فتحدرت دموعه غزيرة ذليلة ، كم سهر وحيدا فى جوف الليل ، لكنهم لا يعلمون ، البقر عمى القلوب ٠

أصبح يرى ، فقد اعتادت عيناه العتامة ،وقف مستندا على عصاه ، ناحل منحن مفرج الساقين ينظر الى الامام بعينين مريضتين ، وحوله تقف أكواخ الطين سمراء صامتة ، ومن على السطوح تتدلى حزم الحطب ثقيلة الاهداب بالندى ، همس داخل نفسه بقوة غريبة ٠٠ كانت لها عينا شيطان مريد ، كانت تحجل كقردة ، لم تكن أبدا امرأة صالحة ، حطب جهنم ، حقت عليها كلمة الله بما سرقت ، مضى خفيفا ، لو كان رجال المأتم أمامه الآن لكان بصق فى وجوههم ازدراء ٠



● **التنفيذ**

جاء الناس جميعا ، كان ثمة ضجيج هائل ، فى وسط الحلقة وقف الشيخ ، نحيل منحن مستند على عصاه ، وبجواره صاحب المندل ، رفع هذا ذراعيه الى أعلى فسكت الناس تماما ، مد يده فقبض على معصم طفل صغير ، مات الولد خوفا ، وضع صاحب المندل على الكف الصغيرة المبسوطة قلة هجينا لم تبل بماء أبدا ، ترك القلة فى يد الطفل المرتعشة ورفع ذراعيه ووجهه الى السماء وبدا يتلو كلمات غير مفهومة ، له وجه معروق رهيب ، صرخ فى الحاضرين ٠

ـ اللى سرق الفلوس يقول ٠٠ مش عاوزين فضايح ٠٠ القلة هتعرف السارق ٠٠ هتروح ناحيته وتميل عليه ٠

صمت تام ، بدأت القلة ترقص ، تاخذ الولد سائرة به الى داخل الحارة ، والناس خلفها بزحام حتى دار المرأة السوداء الصغيرة ، جحر صغير بلا بهيمة ولا عيال ، وهى ملتصقة بالجدار تصرخ ككلبة انهال عليها الناس ضربا ٠

ـ هاتى الفلوس ٠٠ هاتى الفلوس ٠

لكن لم ينقطع صراخها المرعوب الملتاع ، عاد الجمع الى الباحة على رأس الحارة ، وقف الناس متحلقين حول الشيخ وصاحب المندل ، اخرج هذا قربة ، ظل ينفخ فيها متمهلا وئيدا ، والقربة تنتفخ رويدا ، تتجسم فى شكل ما ، شكل حيوان نافق منتفخ ، على هذه الصورة وجدت ميته بعد اختفائها أياما لزمت فيها دارها لم تبرحها ·

هكذا ماتت هذه المرأة الصغيرة السوداء ، وها هم الرجال فى مأتمها ناكسو الرءوس يسمعون القرآن من غلام مفقوء العيون ·

● **الحقيقة**

كانت امرأة طيبة ، سوداء صغيرة طيبة ، لم يعرف بنت من أو الى من تنتمى ، هكذا كانت كصبارة وحيدة لا تعرف من زرعها ، لكنها كانت طيبة ، تضحك وتبكى كالاطفال ، وتخمش من يؤذيها كقطة ، تدور على السكك سحابة يومها تجمع السنابل الساقطة من أحمال الجمال لا حول ولا قوة الا بالله ، ماذا كان يستطيع أن يفعل ·· ؟ كانت النقود فى جيبه طول الوقت ، لكن ·· لا حول ولا قوة الا بالله ·

عيناه مغمضتان ورأسه منكس ، وصوت قارىء القرآن يأتيه من بعيد ، كأنما يعاتبه الله ، لكن ما كان فى وسعه شىء ، ليلتها هاج الناس فارتعب وجمد لا يستطيع حراكا ·

نظر ناحية الرجل الذى يسعل بشدة ، ود من كل قلبه لو تخرج روحه مع احدى سعلاته ، الابليس ، ما ينقصه فقد منديل النقود ، وعنده فى طاقة الجدار كوز ملىء بالجنيهات ، كم فرح عندما التقطه من على الأرض عند كعب رجل صاحبه ، هو الآن يقبض عليه بشدة · كفه تنضج عليه عرقا ·

يومها ذهب مع الناس ليرى المندل ، كانت يده تقبض على المنديل فى جيبه والقلة تمر به ، قتل ألف مرة بفأس باردة ، لكنها اجتازته ومشت نحو دارها ، يا ستار ، ما أتعس الضعفاء المقطوعين ·

ماذا كان يمكن عمله ، كانت القربة منتفخة فى بيت الشيخ ، والناس لا ينامون ، والرعب يشله شللا كاملا ، قعد فى وسط داره مفتوح العينين ينتظر الى أن صرخت النسوة يعلنون موتها ·

ها هو فى مأتمها وصوت قارىء القرآن يأتيه كالنواح ، النواح يجتاح داخله ، والدموع تتحدر سخينة ، لا بد من عمل شىء ، هب واقفا · انطلق الى دار صاحب المال ، كان متربعا فى وسط الدار ، قذف المنديل فى حجره وهرب لم يعرفه أحد ·

● **جمهرة النساء**

ومع ذلك فان للأيام القائظة أصائل ناعمة ، وساعة العصر تكون الباحة على رأس الحارة ملعبا للنسمات الطرية ، ويحل بائع القماش صرته ويطرح الأثواب الباهرة الألوان ، والنساء حوله يضحكن ضحكات مكركرة ذات ذيول ·

وساعة العصر يأتى بائع الأباريق ، ذلك الرجل الجسور ، يقيم الأباريق حوله كأنهم أطفال سود ساكتون ، يعابث النساء ذلك الجسور وهن حوله مائتات ضحكا متوهجات الخدود بالسرور ·

وفى قيعان الدور يتعرين ، ويتدفق من أفواه الأباريق سيال الماء الساخن يلذع الأجساد العارية لذعا جسورا ، وتنبعث تحت وقع الماء الرجفات والشهقات ·

وفى العصر تنطلق دفوف الزار فى لحن وحشى ، يرقصن فى الجلاليب الملونة حتى يسقطن هامدات انهن شيعن نعشها حتى آخر الحارة ، وصرخن وراءه حتى انقطعت قلوبهن ·



استاذ التاريخ فى ذمة التاريخ

الدكتور محمد مصطفى زياده

بقلم : د. سعيد عبدالفتاح عاشور

فقدت الحياة العلمية يوم الأحد ١٩٦٨/١٢/٨ علما من أعلام التاريخ المبرزين فى الوطن العربى، هو المرحوم الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة. وترجع الخسارة الجسيمة التى ألمت بالاوساط الجامعية بالذات نتيجة لوفاة الفقيد الى أنه كان أستاذا فعلا بكل ما تعبر عنه الاستاذية بأسمى معانيها فى الحياة الجامعية وغير الجامعية .

فاذا ذكرنا اسم الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة كان علينا أن نتذكر الرجل الذى أتى بجديد فى ميدان تخصصه ، وفتح آفاقا جديدة فى دنيا المعرفة ، وكون مدرسة جديدة فى مجالات البحث الأكاديمى المنظم .

واذا ذكرنا اسم الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة ، كان علينا أن نتذكر مجموعة قليلة من رواد الدراسات التاريخية ، فى جامعاتنا العربية ، نذكر منهم — الى جانب الفقيد — المرحوم الاستاذ محمد شفيق غربال والمرحوم الاستاذ عبد الحميد العبادى والمرحوم الاستاذ حسن ابراهيم حسن — وهؤلاء ترجع أهميتهم فى تاريخ بلادنا الحديث الى أنهم أرسوا دعائم تقاليد جديدة فى حياة جديدة ، أرسوا تقاليد البحث العلمى الحديث المنظم فى مجال الدراسات التاريخية ، وذلك فى بيئة جامعية جديدة ، كانت لا تزال وليدة وأخذت تحبو وفق أسلوب جديد غير الاسلوب السابق المعروف . ولا أقصد بذلك أن هؤلاء الرواد هدموا القديم ليخلقوا بناء جديدا ، فقد كانت للقديم مزاياه ومحاسنه التى لا يمكن التنكر لها . ولكن ربما رجعت عظمة ذلك الجيل من الرواد الى أنهم جمعوا بين القديم والجديد ، فكلهم تخرجوا فى مدرسة المعلمين العليا أيام أن كانت تلك المدرسة — الى جانب مدرسة دار العلوم القديمة — أكبر معهدين علميين فى مصر لتخريج المتخصصين من العلماء الاشداء . ثم أتيح لهم — أو لمعظمهم — السفر فى بعثات علمية الى الخارج لمواصلة الدراسة العليا فى كبرى الجامعات الاوربية ، وبذلك وقفوا على أسلوب جديد فى التفكير والبحث ، واحتكوا بعقلية جديدة ، أكثر ارتباطا بالعصر الحديث منها بالعصر السابق ، وعادوا الى بلادهم وقد جمعوا بين محاسن القديم ومزايا الجديد ، فنهضوا بالامانة على خير وجه ، ونجحوا فى دعم الحياة الجامعية الناشئة فى مصر ، وفى تأسيس أول قسم للدراسات التاريخية فى أولى جامعاتنا الحديثة .

ولد المرحوم الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة فى المحلة الكبرى فى ١٩٠٠/٥/٩ ، وواصل تعليمه الابتدائى والثانوى شأنه شأن أى مواطن يقدر أهله قيمة العلم والتعليم فى ذلك الوقت . ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا ليتخرج فيها بتفوق ، فكافأته الدولة بايفاده فى بعثة الى انجلترا للحصول على درجة الليسانس فى التاريخ . وعند حصوله على هذه الدرجة مع مرتبة الشرف عين فى ١٩٢٥/٩/٢٦ مدرسا بالعباسية الثانوية بالاسكندرية وهى وظيفة كبيرة لها اعتبارها

ومكانتها فى مجتمع محدود مثل المجتمع المصرى فى الربع الاول من القرن العشرين ٠

وشهد ذلك الدور فى تاريخ مصر – فى أعقاب الحرب العالمية الاولى – تطلع المصريين الى آفاق جديدة ، بعد أن ضاقوا ذرعا بالاحتلال البريطانى من ناحية ، وأيقظتهم وعود الحلفاء المعسولة أثناء الحرب من ناحية أخرى ٠ فقامت ثورة ١٩١٩ تطالب بحقوق البلاد السياسية ، فى الوقت الذى أدركت فيه مجموعة من المفكرين أهمية تطوير المجتمع المصرى اجتماعيا وفكريا ٠ والى ذلك الدور بالذات ترجع البذور الاولى لفكرة تنفيذ مشروع الجامعة المصرية القديمة ، لتكون حجر الزاوية فى ذلك التطور ٠ ولما كان تنفيذ هذا المشروع يتطلب قاعدة من أعضاء هيئة التدريس المتخصصين فى كل فن ، فقد بدأ التوسع فى ايفاد عدد من البعثات العلمية الى الخارج ٠

وكان أن وقع الاختيار على الاستاذ محمد مصطفى زيادة ليوفد فى بعثة علمية أخرى فسافر الى جامعة ليفربول فى ١٩٢٧/١٠/١، ومازال يواصل السعى والعمل الجاد حتى حصل سنة ١٩٣٠ على درجة الدكتوراه فى تاريخ العصور الوسطى ٠ وكان موضوع رسالته التى نال بها تلك الدرجة هو « العلاقات الخارجية لمصر فى القرن الخامس عشر للميلاد » ٠ ويبدو لنا أن هذا الموضوع الذى اختاره الفقيد للحصول على اجازة الدكتوراه كان له أثر واضح فى مستقبل نشاطه العلمى ٠ ذلك أن القرن الخامس عشر للميلاد – أى التاسع الهجرى – يمثل عصرا من أنشط عصور سلطنة المماليك فى مصر ٠ لذلك ترتب على اهتمام الفقيد بالبحث فى ذلك العصر – أثناء اعداده لرسالة الدكتوراه – شد انتباهه الى تاريخ المماليك بالذات ، وهو تاريخ كان كثير من حلقاته مجهولا حتى عنى الفقيد ومجموعة من تلاميذه باستجلاء نواحى الغموض فيه ٠

وعند عودة الدكتور محمد مصطفى زيادة الى وطنه بعد حصوله على اجازة الدكتوراه من جامعة ليفربول ، عين مدرسا لتاريخ العصور الوسطى بالجامعة المصرية – جامعة القاهرة اليوم – فى ١٩٣١/٣/١ ٠ ومنذئذ أخذ الفقيد يسترعى نظر الاوساط العلمية فى مصر والخارج بآرائه وأبحاثه ونشاطه العلمى الواسع الأفق المتعدد الاتجاهات٠

ولم تكن مهمة العمل فى تاريخ العصور الوسطى بالمهمة السهلة فى بلد اسلامى ظل المشتغلون فيه بالدراسات التاريخية يوجهون عنايتهم أمدا طويلا الى التاريخ الاسلامى بالذات ، فاذا خرج بعضهم عن دائرة التاريخ الاسلامى فانه كان يتجه الى التاريخ القديم أو التاريخ الحديث ، لان العصور الوسطى بما فيها من تيارات دينية غير اسلامية لم تكن دراستها يسيرة ومحببة الى النفوس فى بلد اسلامى ٠ ولكن تاريخ العصور الوسطى بمعناه العلمى يعنى تاريخ الشرق والغرب فى تلك العصور ، وبمفهومه الدقيق يعنى تاريخ الاسلام والمسيحية ، وما كان بين هذين الطرفين من تداخل حضارى أو من صدام حربى استمر حتى مطلع العصور الحديثة ٠ وعلى هذا فان وجه الصعوبة فى دراسة تاريخ العصور الوسطى ، يرجع الى أن الباحث لا يدرس عصورا متجانسة أو متقاربة فى اتجاهاتها وحضارتها ، وانما على الباحث أن يدرس اتجاهين مختلفين وعقليتين متباينتين وحضارتين متميزتين ، اقتسمتا العالم المتحضر – وخاصة حوض البحر المتوسط – نحوا من تسعة قرون ، مما يتطلب التزود بالامكانيات والعدد الفكرية اللازمة لدراسة كل حضارة والحذر فى تتبع أصولها ونشأتها ، ثم ما كان بين هذين التيارين الدافقين من تفاعل وصلات ٠ ولهذا فان مؤرخ العصور الوسطى لا يمكن أن ينجح اذا عاش فى غرفة مغلقة أطلق عليها اسم التاريخ الاسلامى أو اسم التاريخ الاوربى ، وانما عليه اذا أراد أن ينجح أن يربط دائما بين الطرفين ، فاذا نظر باحدى عينيه الى العالم الاسلامى ، فعليه أن يراقب بعينه الاخرى العالم الاوربى المسيحى ٠ وهو خلال ذلك مطلوب منه أن يتحلى بما يجب أن يتحلى به المؤرخ المنصف من الحيدة وعدم التعصب ، فلا تدفعه عقيدته وتعلقه بتراث آبائه وأجداده الى اجحاف الحضارة المسيحية حقها من الانصاف اذا كان مسلما ، ولا الى اجحاف الحضارة الاسلامية نصيبها من التقرير اذا كان مسيحيا ، فالامانة والبعد عن الهوى هما أقوى سلاحين يمكن أن يتسلح بهما المؤرخ الناجح ٠

ومن هنا بالذات تنبع مكانة الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة بين رواد الدراسات التاريخية في وطننا العربي • فقد شغل وظيفة مدرس تاريخ العصور الوسطى في أولى جامعاتنا ، في وقت لم تعرف المدرسة التاريخية في وطننا العربي شيئا عن العصور الوسطى في حقلها الغربي ، اللهم سوى قشور سطحية بعيدة عن متطلبات الدراسة الجامعية الجادة • ولذا كان على الفقيد أن يشيد في الجامعة الأم مدرسة لتاريخ العصور الوسطى ، وهو الامر الذى نجح فيه نجاحا فائقا جديرا بتخليد اسمه في تاريخ الحياة العلمية في هذا البلد •

وكان أن أخذ الدكتور محمد مصطفى زيادة يتدرج في سلك أعضاء هيئة التدريس بالجامعة ، فعين في وظيفة أستاذ مساعد في ١٩٣٧/١/٢٧ ، ثم كان أول من شغل منصب أستاذ كرسي تاريخ العصور الوسطى في أولى الجامعات المصرية ، وذلك في ١٩٤٩/١/٣ • وهو خلال تلك السنوات يعمل في مثابرة ويتعمق في حقل تخصصه ويستكشف مجاهل العصور الوسطى ويربط بين أطرافها في الشرق والغرب ربطا قويا محكما ، ويضع لأول مرة باللغة العربية المصطلحات الجديدة الخاصة بتاريخ العصور الوسطى والتي لم يعرفها الباحثون العرب من قبل لبعدهم عن الميدان الذى طرقه الفقيد من زاوية جديدة • واذا كنا نفخر اليوم بأن تاريخ العصور الوسطى قد شق طريقه وسط الدراسات التاريخية المرتبطة ببقية عصور التاريخ ، فعلينا أن نعترف في أمانة بأن هذا الجانب من الدراسة ماكان له أن يصل الى ماوصل اليه فعلا من تقدم في جامعاتنا العربية لولا القاعدة العريضة التى أرسى بناءها أستاذنا المرحوم الدكتور محمد مصطفى زيادة •

ومع مرور الايام وتوالى السنين ، أخذت مصر تواصل نهضتها الحديثة ، فتفرعت عن الجامعة المصرية الأم جامعتان هما الاسكندرية وعين شمس • ومنذ البداية لم يستغن هذان الوليدان عن العلم الكبير الذى يحمل لواء فرع من أشد فروع التخصص في الدراسة التاريخية صعوبة وأهمية ، فانتدب الفقيد في بعض السنوات للتدريس بجامعتى الاسكندرية وعين شمس ، ونهض بالرسالة على خير وجه ، الى جانب عمله الاساسى في كلية الآداب بجامعة القاهرة •

وثمة أمانة ضخمة في عنق كل أستاذ جامعي ، بها يقاس مدى نجاحه في رسالته ، أعنى بهذه الامانة اعداد من يخلفه في تخصصه ، وتقديم من يواصل رسالته من بعده • فالاستاذ الذى يعيش لنفسه ولا يترك من بعده تلميذا نابها قادرا على مواصلة رسالته ، غير جدير بأى تكريم ، حيا كان أو ميتا ، لأنه لم يؤد الامانة الكبرى التى اؤتمن عليها ، ولم يف للخلف بما في عنقه من دين للسلف • والعلم لا أنانية فيه ولا احتكار له ، وانما هى رسالة شريفة وغاية سامية تستهدف خير الانسان على مر العصور ، بحيث يكون العالم الحق هو الذى يعطى أكثر مما أخذ• وهنا يستطيع الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة أن يفخر بأنه نجح خلال الثلاثين عاما التى قضاها عضوا بهيئة التدريس بجامعة القاهرة أن يكون مدرسة من أبنائه وتلاميذه المشتغلين بتاريخ العصور الوسطى • فبالاضافة الى محاضراته التقليدية التى ظل يلقيها على طلبة الليسانس في مختلف فروع تاريخ العصور الوسطى في الجامعات الثلاث ، عنى عناية فائقة باختيار صفوة من تلاميذه لاعدادهم للدراسات العليا في حقل تاريخ العصور الوسطى• وكان رحمه الله مثال للاستاذ الجامعي الامين في اشرافه الدقيق على تلاميذه ، فلم يضن عليهم بمكنون علمه ، ولا بضيق وقته ، وانما كان يعلم ويشرف ويوجه ويراجع ويصحح في عزيمة لاتعرف كللا ولا مللا • وربما أحس بعض تلاميذه بالضيق والتعب عندما يضطرهم الى اعادة كتابة رسائلهم

العلمية من جديد مرة بعد أخرى ، وهو فى كل مرة يعدل ويصحح ، ولكنهم جميعا يدعون له اليوم بالرحمة الواسعة عندما يتذكرون أنه بقدر ما أجهدهم بقدر ما نجح فى تكوينهم تكوينا علميا ناضجا • وقد بلغ عدد الرسائل التى أجيزت فعلا تحت اشرافه احدى عشرة رسالة دكتوراه وست عشرة رسالة ماجستير ، هذا عدا عدد آخر من الرسائل سجلت تحت اشرافه ، وأسهم – رحمه الله – فى دفع عجلتها فى طريق البحث العلمى الجاد ، ولكن الايام لم تمهله لاتمام مهمة انجاز الاشراف عليها •

على أن هذا العمل المضنى داخل جدران الجامعة لم يصرف الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة عن مباشرة نشاطه العلمى خارجها ، فكان أحد مؤسسى الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، وظل سنوات طويلة ينهض بأعباء أمينها العام ورئيسها بالنيابة • وشهدت له قاعة المحاضرات بتلك الجمعية كثيرا من المواقف العلمية والمحاضرات الممتعة • وفى الوقت نفسه كان الفقيد عضوا بارزا بلجنة التاريخ • والآثار بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية• وتعترف له هذه اللجنة منذ مولدها بالفضل والجميل لما كان يقدمه لها من آراء علمية بناءة وتقارير مستفيضة ودراسات ومشروعات عميقة ، تشهد كلها له بغزارة العلم وسعة الأفق •

ومع هذه الأعباء الضخمة ، لم ينس الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة مكتبه ، فكان يقضى الليل بين كتبه يبحث وينقب ويدون • ويضيق بنا المقام فى هذه الكلمة القصيرة عن حصر كل انتاجه العلمى ، ولكن حسبنا الاشارة السريعة الى الجوانب الرئيسية فى ذلك الانتاج :–

أولا : فى ميدان التأليف – كان أهم ما تركه الفقيد ما يلى :

١ – مصر والحروب الصليبية • بحث فى تاريخ الحروب الصليبية ، يقع فى أربع وعشرين صحيفة ، يتتبع بطريقة علمية ظاهرة تطلع الصليبيين الى مصر ومحاولاتهم العديدة ومشاريعهم الكثيرة لغزوها حتى أواخر القرن الخامس عشر • وقد صدر هذا البحث باللغة الانجليزية سنة ١٩٤٢ ، وترجمه الى العربية الاستاذ محمد سعيد منصور •

٢ – المصريون فى قبرص ، بحث فى تسع وثلاثين صحيفة ، يعالج حملات السلطان الاشرف برسباى على قبرص علاجا مفصلا ، ويحلل ماصحب هذه الحملات من أحداث تحليلا تاريخيا واعيا • وقد صدر هذا البحث باللغة الانجليزية ، وقام الدكتور عبد الرحمن زكى بترجمته الى اللغة العربية ونشره سنة ١٩٤٣ •

٣ – المحاولات الحربية للاستيلاء على جزيرة رودس من جانب سلاطين المماليك فى القرن الخامس عشر • وهو بحث يقع فى ثلاثين صحيفة يوضح جهود السلطان جقمق للاستيلاء على جزيرة رودس فى القرن الخامس عشر ومدى نجاح هذه الجهود فى تحقيق أغراضها • وقد صدر هذا البحث باللغة الانجليزية وقام بترجمته الى العربية المرحوم الاستاذ الدكتور جمال الدين الشيال والاستاذ محمد سعيد منصور ، ونشر بالقاهرة سنة ١٩٤٥ •

٤ – المؤرخون فى مصر فى القرن الخامس عشر الميلادى (القرن التاسع الهجرى) ، وهو كتاب بالعربية يقع فى ١١١ صحيفة ، يتكلم فيه الفقيد عن صنعة التاريخ فى عصر المماليك ، ويترجم لمشاهير المؤرخين فى مصر فى القرن الخامس عشر محللا أسلوبهم ومنهجهم وماكان بينهم من صلات• وقد قسمهم المؤلف الى ثلاث طبقات : المقريزى ومعاصروه ، وأبو المحاسن ومعاصروه ، وابن اياس ومعاصروه •

ثم اختتم الكتاب بفصل يحوى دراسة ونقد مقارن عن حياة أولئك المؤرخين وانتاجهم • وقد صدر هذا الكتاب بالقاهرة عن طريق لجنة التأليف والترجمة والنشر ، وطبع أكثر من مرة ، أولها سنة ١٩٤٩ •

٥ – نهاية السلاطين المماليك فى مصر • بحث قيم ثمين ، يقع فى ٤٧ صحيفة، نشر مجلة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية سنة ١٩٥١ ، ويكشف فى منهج علمى دقيق عن صفحات مجهولة فى تاريخ العلاقات بين سلطنة المماليك ودولة العثمانيين ثم يتتبع هذه العلاقات حتى استيلاء

العثمانيين على مصر فى أوائل القرن السادس عشر للميلاد .

٦ - بعض ملاحظات جديدة فى تاريخ دولة المماليك فى مصر بحث له خطورته من الناحية العلمية ، نشر فى حولية كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ . وترجع أهمية هذا البحث الى أن الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة أتى فيه بجديد فعلا ، فكشف الستار لأول مرة عن بعض النواحى الغامضة فى تاريخ المماليك ، الامر الذىجعل بعض أساتذة الجامعات الغربية ينوهون بهفى مجلة «تاريخ الشرق الاقتصادى والاجتماعى» وهى مجلة علمية معروفة يصدرها بريل فى ليدن .

٧ - حملة لويس التاسع على مصر وهزيمته فى المنصورة . وهو كتاب ضخم يقع فى أكثر من ٣٥٠ صحيفة ، ألفه الفقيد بتكليف خاص من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وصدر سنة ١٩٦١ . ويعتبر هذا الكتاب أعظم وثيقة تاريخية ظهرت حتى الآن عن الحملة الصليبية السابعة ، واعتمد المؤلف فيه على أدق المصادر الاولى مخطوطة ومطبوعة ، فضلا عن حولية جوان فيل الشهيرة التى درسها دراسة عميقة لاستجلاء كثير من خفايا تلك الحملة .

ثانيا - فى ميدان الترجمة :

قام الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة - رحمه الله - بترجمة بعض كتب التاريخ الهامة الى العربية ، كما راجع كتبا أخرى ترجمها بعض تلاميذه . واتصفت هذه الكتب المترجمة بالدقة المتناهية وحسن الاسلوب ، بحيث لايشعر القارىء العربى أنها مترجمة ، وذلك بسبب تمكن الفقيد من اللغتين الانجليزية والعربية تمكنا كبيرا ، جعله يجيد نقل الافكار والآراء والمصطلحات من اللغة الانجليزية ويقدمها للقارىء العربى فى ثوب سهل ممتع مستساغ . وأهم الكتب التى ترجمها الفقيد هى : -

١ - نابليون ، تأليف فشر ، وشارك الفقيد فى ترجمة هذا الكتاب الاستاذ محمد نوفل ، وصدر الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٢٧ .

٢ - التاريخ الانجليزى - تأليف راوس ، وصدرت الترجمة بالقاهرة سنة ١٩٣٢ .

٣ - تاريخ أوربا فى العصور الوسطى تأليف فشر - القاهرة ١٩٥٤ .

٤ - الاقطاع والعصور الوسطى بغرب أوربا - تأليف كوبلاند صدرت الترجمة بالقاهرة سنة ١٩٥٥ .

٥ - تكوين أوربا - تأليف دوصن ، صدرت الترجمة بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

ويلاحظ على بعض هذه الكتب مثل الكتاب الثالث والخامس أن بعض تلاميذ الفقيد دونت أسماؤهم على الغلاف بوصفهم مشتركين فى الترجمة ، ولكننى أعرف تماما أن دورهم معه كان محدودا جدا ، لأنه - رحمه الله - كان بحكم ما بلغه من نضج علمى والمام بقواعد اللغة وأصول الترجمة يصحح لهم ما يترجمونه تصحيحا كاملا يكاد يصل الى حد الترجمة الجديدة للمتن الأصلى .

كذلك قام الفقيد بمراجعة بعض الكتب المترجمة مثل « موسوعة تاريخ العالم » وكتاب « الشرق الاوسط فى مؤلفات الامريكيين » وكتاب « تراث العصور الوسطى » . وبذل فى هذه المراجعة من الجهد ما جعل روحه وأسلوبه تبدو واضحة من خلال سطور تلك التراجم ، حتى يكاد يحسب القارىء أن الدكتور محمد مصطفى زيادة كان هو المترجم والمراجع جميعا .

ثالثا - فى ميدان تحقيق التراث العربى :

قام الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة بعمل جليل خلد اسمه فى ميدان احياء التراث العربى ، هو قيامه بتحقيق ونشر جزئين كاملين من كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك تأليف أحمد بن على المقريزى . وكتاب السلوك هو بحق صاحب الصدارة بين موسوعات التاريخ العديدة التى ألفت فى مصر فى القرن الخامس عشر للميلاد ، ويقع الكتاب فى أربعة أجزاء ضخمة ، قام الاستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة بتحقيق ونشر جزئين كاملين منها ، وصدر هذان الجزآن فى ستة أقسام كل منها فى مجلد كبير قائم بذاته . وقد صدر المجلد الاول من هذه المجلدات الستة التى حققها الفقيد سنة ١٩٣٤ ، فى حين صدر المجلد السادس والاخير سنة ١٩٥٨ . وكانت أمنية الفقيد اتمام هذا الكتاب ولكن اعتلال صحته فى السنوات

الاخيرة حال بينه وبين الاستمرار فى هذا الجهد الضخم .

ويحتاج منا هذا العمل وقفة قصيرة . ذلك أن ما قام به الأستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة فى تحقيق ونشر كتاب السلوك للمقريزى كان فعلا تجربة رائدة فى ميدان تحقيق التراث العربى . ذلك أنه لم يقتصر على تحقيق المتن عن طريق مضاهاة ثلاث نسخ خطية بعضها ببعض ، وانما حرص على شرح وتفسير كل ماورد فى المتن من مصطلحات مجهولة وألفاظ غير مألوفه وعبارات مستغربة ، فضلا عن التعليق على بعض الأحداث تعليقا علميا لايقدر عليه الا أستاذ فى مادته . وهكذا صارت الحواش والتعليقات التى كتبها الفقيد فى هوامش المجلدات الستة التى أصدرها من كتاب السلوك تؤلف ثروة علمية ضخمة ، يتعذر – بل يستحيل – العثور عليها فى أى مرجع آخر .

لقد نشر الأستاذ كاترمير بعض أجزاء من كتاب السلوك قبل أن يقوم بنشرها الأستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة ، ولكن شتان بين عمل قام به مستشرق مستعرب وبين عمل قام به أستاذ شرقى عربى عاش فى جو الكتاب الذى حققه وحرص على أن يظل بفكره وروحه ووجدانه داخل اطار نفس العصر الذى يعالجه مؤلف الكتاب . وبينما وقف كاترمير أكثر من مرة أمام لفظ أو فكرة وعجز عن الوصول الى تفسير سليم لها – وله العذر كل العذر فى ذلك،اذا بقارىء كتاب السلوك الذى حققه الدكتور زيادة يحس بأن المحقق يحرص على أن يقتفى أثر اللفظ الغامض فى عناد علمى ، حتى يصل الى كنهه ويستجلى حقيقته ويتناوله بالشرح والتعليق المستفيض ، وبذلك يحيل الغموض وضوحا والظلام نورا . هذا كله بالاضافة الى أن الأستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة وضع فى تحقيقه لكتاب السلوك قواعد ثابتة لكيفية تحقيق التراث وأصول نشر المخطوطات .

وبالاضافة الى كتاب السلوك ، قام الفقيد بالاشتراك مع المرحوم الأستاذ الدكتور جمال الدين الشيال بتحقيق ونشر كتاب اغاثة الأمة بكشف الغمة للمقريزى ، وهو كتاب قيم يبحث فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لمصر ، فيعالج المجاعات التى حلت بمصر منذ أقدم العصور على أيام يوسف الصديق – حتى سنة ٨٠٨ هـ . وجاء هذا الكتاب على نفس مستوى كتاب السلوك من ناحية الدقة فى التحقيق والحرص على شرح مابه من غوامض المصطلحات .

وأخيرا ، فان الأستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة قام بمراجعة بعض المخطوطات التى حققها تلاميذه ، فراجع الأجزاء الأخيرة من موسوعة كتاب نهاية الأرب للنويرى ، وراجع بعض أجزاء من كتاب النجوم الزاهرة لأبى المحاسن .. وكل هذه الأجزاء تم تحقيقها ومراجعتها ومازالت ترقد منذ سنوات فى دواليب الموظفين المختصين بوزارة الثقافة تنتظر نشرها والافراج عنها . كذلك راجع الفقيد كتاب غاية الأمانى فى أخبار القطر اليمانى للامام يحيى بن الحسين ، وقد صدر هذا الكتاب أخيرا ... هذا عدا عدد آخر من المخطوطات التى حققها تلاميذ الفقيد ، والتى حرص هو على أن يراجعها مراجعة أمينة ، كلمة كلمة ، وهو خلال عمله يقوم دائما بدور المعلم والمصحح والموجه والمرشد ...

هكذا ظل الأستاذ الدكتور محمد مصطفى زيادة يقوم بدوره كاملا ، وينهض برسالته وفيا أمينالها حتى آخر لحظة فى حياته . ولم تبعده احالته الى المعاش فى٩/٥/١٩٦٠ عن الحياة التى ألفها وأحبها وأخلص لها وضحى من أجلها بأعز ما يملكه الانسان ، وهو نور بصره ... ذلك أنه ما كاد يحال الى المعاش فى مصر حتى اختطفته جامعة برنستون بالولايات المتحدة الأمريكية ، فقضى بها عاما كاملا أستاذا زائرا، يقدم لأبناء الغرب خلاصة فكره وثمرة جهاده الطويل .

ولكن الاحساس بالواجب تجاه الوطن لم يلبث أن دفعه الى العودة بعد انتهاء ذلك العام الدراسى مباشرة ، وعندئذ حرصت كلية الآداب بجامعة القاهرة على ألا تفرط فى ابنها البار ، بل فى أحد دعائما وبناة مجدها العلمى والفكرى ، فعين أستاذا غير متفرغ بالكلية فى ٢٤/١٢/١٩٦٣ .

ومنذ ذلك الوقت حتى وفاته والفقيد يشغل ذلك المنصب ويواظب – رغم تزايد ضعف بصره الذى كاد يصل الى مرحلة العدم – على الحضور الى قسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة القاهرة للاجتماع بطلبة الدراسات العليا فى فرع العصور الوسطى وتزويدهم بالمعرفة والتوجيه العلمى السليم مثلما زود أساتذتهم القائمين اليوم فعلا بالأمانة التى تركها لهم معلمهم الكبير ٠

وكان آخر اجتماع للفقيد بطلبة الماجستير والدكتوراه بقسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة القاهرة ٠ بعد ظهر يوم الأربعاء ١٩٦٨/١١/٢٠، أى أنه حرص على النهوض بمسئولياته حتى آخر أسبوع سبق عطلة الجامعات مباشرة ٠

ألا رحم الله أستاذنا الدكتور محمد مصطفى زيادة رحمة واسعة ، وعوض العلم والوطن والجامعة عنه خيرا ، وألهم تلاميذه واخوانه وعارفى فضله ومقدرى علمه الصبر والسلوان ؟

نداء الدم

شعر : ابراهيم شاهين

مهداة الى شهداء المقاومة العربية فى فلسطين

رأيت الجثث الملقاة فى أرضك ياقدسى
رأيت الجرح مفتوحا بجسم ماله راس
رأيت دماءه الحمراء ٠٠٠ ،
تنساب لها جرس
يقول : عليك يا عربى منذ اليوم أن تقسو
تعلم كيف لاترحم ، أو تكرم ، أو تأسو
نداء الدم لابد وأن تسمعه النفس ،
فياتعسا لمن نام ، له العار ، له الوكس
رأيت الجثث الملقاة فى أرضك يا قدس
وفاح عبيرها يهدى الى أرضك ياقدس ٠

– ٠٠ –

أتحسبنى أحب العيش من بعد أحبائى !؟
وماكنت سوى جزء ، وقد راحوا بأجزائى ٠٠
رأيت البيت يا قدس ٠٠ ،
رأيت هناك أعدائى
تدرس اليوم تاريخى ، وتلهو فوق أشلائى
رأيت البيت يفتح فاه ٠٠٠٠
يستفسر كالرائى !! ٠٠٠
يقول لحاضر التاريخ :
ما أخبار أبنائى ؟؟
وأنباؤك يابيت ستبقى هى أنبائى
وأعضاؤك يا بيت لها مثوى بأعضائى

وما كنت لأرضى الذى أو أقعد بالداء
سأمضى مثلما راح على الدرب أحبائى ،
سأستهدى التراث الحر من عزة آبائى ،
سيسقى زهرة الحب دمى ، أو دم أبنائى
أتحسبنى أحب العيش من بعد أحبائى !؟
اذا ما أسست بالغدر والخسة دولات
وقامت تنشر الظلمة فى الكون عصابات
وقالوا : نخزن الحقد على الناس ٠ ونقتات ٠٠
فهل ماتت معانى الخير !! ؟؟
بل من كذبوا ماتوا ٠٠٠٠
تلاشوا فى ضياء الحق والباقى خطيئات ٠٠٠٠
فلا تفرح بما نلت ،
فللباطل صولات ٠٠
وللباطل جولات ٠٠ ،
ولكن سوف يبقى الحق ، فالحق نهايات
هناك الله والبشرى ٠٠ ،
هناك الأرض والذكرى ٠٠
هناك تعلق الانسان بالزهرة والشعرى
هناك تعلم الانسان فى الملكوت أن يقرا
هناك أعد للانسان فى رحلته الكبرى
معارج ترتقى بالحب أو تهبط بالبشرى ٠٠
هناك سيزأر البركان
وتعلو للهدى نيران
ولا يبقى هناك مكان
ولا يبقى هناك زمان
وتفنى فى سبيل الحب والخير رجالات
يضيئون على السبل فما راحوا وما ماتوا
فهم للحب طاقات
وللكون ثريات ٠

ناجى ..

بين الاسكندرية مسقط رأسه وطيبة وحيه الأصيل

بقلم : عفت ناجى

تحدثنا مرارا عن فن ناجى بمثل هذا الحفل ، ولكن بعض التفاصيل الخاصة بحياة الفنان وبعض اعماله لم تسجل ولم نتعرف عليها حتى الآن وقد كتب ناجى يوميات ورسائل عديدة ومقالات بالصحف والمجلات مما يكشف عن نوازعه وآرائه - فانى أحاول اليوم تقديم هذه الناحية وهى الادبية والشاعرية .

ولد ناجى بحى محرم بك ، قرب ترعة المحمودية وعاصرفى أوائل شبابه نهضتنا الوطنية الاولى لقد كانت جدته تكتب الشعر وتشيد بالزعيم الكبير مصطفى كامل وبالثورة الوطنية ووالده كان ذواقة للأب العربى محبا لقراءة الشعر ولكتب العلمية حتى ان ناجى وهو فى السادسة عشرة من عمره كان يعزف على الكمان والعود ويكتب الشعر فى المواضيع الاسطورية لمصر القديمة . أتم ناجى دراسته الثانوية بالاسكندريه ثم درس القانون بجامعة ليون . ثم تعلم فن التصوير بفلورنسا - وقد انخرط فى السلك السياسى سنوات قليلة ، ثم وقف حياته على الفن ومما دونه فى رسائله وسجله فى مذكراته الخاصة نستطيع أن نلمس حماسته للفن ولمشكلاتنا فى النهضة الفنية والسياسية أيضا وعندما اتصل بالحركة الفنية المعاصرة فى أوربا سنة ١٩٢٢ وصور الاديبة الفرنسية المشهورة مدام جولييت آدم التى كانت الام الروحية للزعيم مصطفى كامل - كما كانت الأم الروحية لناجى - لم يكن هذا الاتصال للتعرف بالاوساط الفنية وحسب، وانما كان أيضا للاشتراك فى الكفاح من اجل استقلال بلاده وهذه اللوحة من أوائل لوحاته فى المرحلة التأثرية للفنان لانه كان تعرف بالفنان مونية . أما سفر ناجى الى بلاد الحبشة فهذه الفترة تعد نقطة تحول فى تاريخ فنون بلادنا ، اذ أنه أتى فيها بالجديد فى الحركة الفنية المعاصرة بعد أن التقى بمنابع بعيدة ترتكز عليها مصادر أساطيرنا الشعبية القديمة .

عاش ناجى بالقاهرة فترات متقطعة لكنه لزمها فى أواخر حياته واقام بجوار اضخم آثار بلاده فى المنطقة التى تسمى حدائق الاهرام بالجيزة وهناك فى سنة ١٩٥٢ بنى مرسما يتوسط حديقة عاش فيه لغاية وفاته فى ٥ ابريل سنة ١٩٥٦ وقد اصبح مرسمه هذا متحفا خاصا به تشرف عليه وزارة الثقافة .

بعد هذا الموجز التاريخى نعود الى موضوعنا، وهو ناجى فى فترة شبابه بالاسكندرية ..

كان وهو فى السادسة عشرة من عمره يعزف على الكمان والعود ويكتب الشعر فى الموضوعات الاسطورية لمصر القديمة ، فى اطار تصويرى طريف وغناء شاعرى - كأنه عازف الربابة فى انغامه الرقيقة الساحرة ، - كتب عن اسطورة « ضحية النيل » يقول :

« انه النيل بأمواجه الصاخبة ، لن يهدأ له غضب ، ولن تخمد له ثائرة ، الا اذا احتضن الضحية العذراء مزينة بالحلى والورود - ثم : « على شاطىء القناة وتحت ظل شجرة الجميز ، اخذت تأملاتى ترفرف ، وروحى الثائرة الحائرة تسبح مع خرير المياه الجاريه ورائحة الياسمين المسكرة والليل يزحف ، محاولا أن يسدل استاره على الدنيا ، والشمس فيها تتجسم وتبدو كبقعة دامية - وفجأة ياللعجب ! رأيت فجوة ودوامة فى المياه ، وسمعت صوتا فاجعا يشق السكون المخيم على ما حولى .. »

ثم يستطرد فى تأملاته الشاعرية يتحدث عن

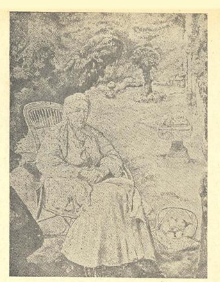
موكب الاله أبيس وضحية النيل ، فيكتب كأنه يتساءل « يا خلق ، الى أين أنتم ذاهبون ؟ وما هى نواياكم ؟! »

فيجيبه الجميع : « نحن نحتفل بالنيل الذى ينعم علينا بخيراته من خصب وغلال لأراضينا ورويدا رويدا يموج الحفل الشعبى كالبحر الغاضب الذى تتصارع أمواجه ... والنيل على بعد يرقص فرحا ، فيشق امواجه ويحفر دواماته بين الاعشاب يتغنى ويرتعش كلما ضربت فيه الحيوانات المفترسة باحثة عن الغنيمة .

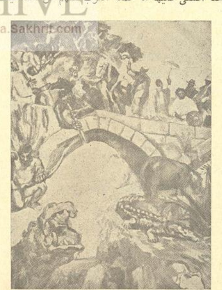
ويتعالى نشيد الشعب وضحيته وهو يقترب ، والزحافات الثقيلة تبدو كصخور تتزحزح وتتحرك على الشاطىء والفرسان والعربات يهرعون فى ضوء لامع الى ضفة النهر ، وهناك يقف الجمع فى اجلال وتقديس » (الى آخره)

ومن الغريب أننا نرى هذه القصيدة التى تغنى بها ناجى فى فترة المراهقة تتحول الى لوحتين بعد عودته من الحبشة ـ اى بعد مضى سنوات عديدة .

اللوحة الاولى هى « النيل الاحمر » أوعروس النيل أو « ضحية النيل » فى قصيدته ـ ولكنه هنا أضفى عليها ما حمله العرب معهم من انسانية وروحانية ، : فنرى هنا جماعة من العرب يتناقشون فى أمر استبدال عروس من الحلوى بتلك الضحية البريئة التى تزف الى النيل فى كل عام ـ ولا تزال حتى اليوم نرى هذه العروس فى المواسم والاعياد وفى هذه اللوحة نرى تحولا الى المسطحات اللونية التى كان يصبو اليها ناجى والخاصة بالرسم على الجدار ـ لقد كان يأمل ان ينفذ هذه اللوحة فى قبة جامعة القاهرة مع لوحة النيل الازرق والنيل الابيض التى لم يشرع فى عملها لانه كان ينوى السفر الى منابعه ، الى جبال القمر .



مدام جوليت آدم ـ ١٩٢٢



النيل الأزرق ـ ١٩٣٢

أما اللوحة الثانية فهى النيل الازرق وهى تذكرنا أيضا بقصة وفاء النيل . ولكن المنظر هنا أراد به ان يكون فى الحبشة يمثل حفلا دينيا يمر من فوق جسر ينحدر من تحته مياه النيل وحيواناته قد وزع الفنان عناصر اللوحة بتحرر والوان غنية وفى تعبير شاعرى يذكرنا بقصيدته. هاتان اللوحتان رسمهما ناجى حوالى ١٩٤٢ ـ ١٩٤٤ ، وقد استند فى رسمهما على الدراسات السريعة بالاقلام الملونة والتى جاء بها من الحبشة.

كان ناجى يسكن بالقرب من ترعة المحمودية فى بيت واسع حوله حديقة كثيفة الأشجار



بنات امينوفيس الرابع _ ١٩٣٣

متنوعة الأزهار ، وكان البيت يطل على ضفة القناة التى كان المتنزهون يمرون بها فى عربات « الكبيل » تجرها خيول مزينة السروج تجرى من حولها السياس فى زيهم المذهب · كان الشاب ناجى يجلس على ضفة القناة تحت شجرة الجميز التى تغنى بها فى اشعاره ·

وقد كتب فى احدى رسائله يصف حياته هذه فقال :

« الحياة السائدة هنا حول القناة تبدو لى كأنها قصيدة شاعرية وبطولية · نرى فيها الرجال يجرون المراكب ، ويتسلقون الصوارى لطى القلوع ، ويدفعون المدراة فى نقطة ارتكاز فى قاع القناة لتندفع مراكبهم المحملة »

وهذه العبارة هى فعلا شرح لوحته « المراكبية » التى رسمها فى هذا الحين ·

ولما عرض هذه اللوحة فى معرض اقامته بلدية الاسكندرية كتب يقول :

« قوبلت لوحتى « المراكبية » بالاستحسان ، وقد تطلع اليها طويلا مدير اكاديمية القاهرة (يبدو أنه لم يكن فى ذلك الحين مدير الاكاديمية بل كان مدير مدرسة الفنون الجميلة فقط) لانه وجد فيها الوانا جذابة ، ومع ذلك لم يتوان النقاد عن مؤاخذتى وقالوا انى تحت تأثير مدرسة ميكيل انجلو من حيث شكل المراكبية وشكل الفتاة الشابة التى أردت أن تكون بشرتها بيضاء ناعمة ، وقالوا ان هذه الملامح ليست ملائمة فى جونا الافريقى ! ولكنى على يقين ان رغبتى هى امتزاج القوة باللطف فى تصويرى لهذا المنظر من صميم الحياة التى من حولى فى بلدتى _ أما هذا الطابع من الرجولة والأناقة فلا نجده فعلا بهذا القدر فى الواقع ، ولكنى رغبت ان تتميز لوحتى بهذه الصفات _ وانى سأسجل فى المستقبل لونا محليا »

ومن هنا نرى ان ناجى كان واعيا بشخصيته، داريا برسالته كفنان وبالدور الذى عليه ان يلعبه فى نهضة بلاده الفنية ·

حصل ناجى على ليسانس الحقوق من جامعة ليون تحت ضغط أبيه سنة ١٩١٠ ثم تفرغ بعد ذلك لفن التصوير بالدراسة فى اكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا لغاية سنة ١٩١٤ وكان يتردد خلال هذه الفترة على مصر والاسكندرية وبالأخص على الاقصر ، وكان من أوائل فنانينا القلائل الذين سافروا الى الأقصر فى هذه الآونة وفى سنة ١٩١١ وعمره ثلاثة وعشرون عاما سافر الى سويسرا بعد أن أصيب بمرض كان يقتضى علاجه بها ومن هناك كتب الى صديق له يقول :

« انى منفصل عن روحى الآن ، ابحث عنها !! أين أشعارى ؟! أين تأملاتى ؟! ومخطوطاتى المحبوبة ؟! أين هذا القلب الملتهب ؟ كل ما مر بى من لهيب شاعرى أبحث عنه فلا أجده ·· لقد فقدت الكثير وضاع منى الكثير ، حتى قريحتى الشاعرية قد جفتنى ، ولكن العالم المرئى للألوان احتفظ بأهميته بالنسبة لى _ وكل ماتبقى لى من نشاط سأوقفه على دراسة التصوير المرئى وانى لعلى ثقة بأنى ساحلق بأجنحتى فى مجالات الفن _ كان لى وتران فى قيثارتى ، فانقطع أحدهما فلا يصدر عنه حس أو صوت ! » _ ثم يستطرد :

« هل تعلم يا اخى ما أحلم به ؟ _ وما أود تحقيقه ؟! أتمنى ان أكون المصور لبلادى ··· أصور تاريخها ووقائعها البطولية ، اننا لا نفتقر الى الابطال ، ولكنا لا نجد من يمتدحهم ويحييهم فى ذاكرة الاجيال ··· انى أود ان ابعث فى هذا الشعب تذوقه للفن الذى يسمو بعبقريته وحسه _ يجب ايقاظه من نوبة الخمول التى انتابته فى عهود الاضمحلال ·

ان القدامى من المصريين والعرب كانوا مستقلين أقوياء عندما كانوا عاكفين على ابداع

فنون العمارة — وهذا هو دليل حيويتهم وحسهم الفنى ••• »

ترك ناجى سويسرا بعد ذلك عائدا الى فلورنسا لتكمله دراسته الفنية هناك — وهذا ما كتبه لأحد اصدقائه فى فلورنسا :

« ان صحتى الآن لا بأس بها ، ويمكننى مزاولة دراستى بنشاط ، لأنى متمكن الآن من صنعتى ، ألوانى تتميز بالصفات المطلوبة من شفافية وصلابة فى اللون — وقد وجدت هذه العبارة مكتوبة فوق الحامل الذى كانت تعلوه لوحة كنت أنقلها عن روبنس : هذه النسخة جريئة للوحتك المنقولة •• رائعة • » الامضاء : (زائر مبتهج يهنئك لهذا النجاح) •

« انى أداوم التردد هنا على المتاحف • لوحتى المنقولة قدانتهيت منها وسارسلها قريبا الى والدى — أعتقد أنها ستحظى باعجابك • أما الآن فانى أحاول التوصل بحصيلة فنية قبل عودتى الىمصر، حيث تنقصنا المتاحف الفنية للتصوير • انى هنا أفكر فى موضوعات أرجو أن أنجزها عند عودتى وهى « هجرة النبى » و « المحمل » •

أراد ناجى فى لوحته « هجرة النبى » أن يعبر عن هذا الحادث الخطير فى تاريخ الأمة العربية ، الذى لم يجرؤ أحد من قبل على تصويره لتحريم رسم الوجه الكريم ، فصور ناجى النبى عليه الصلاة والسلام ، وهو جالس فى ظلام الغار لا تكاد تبدو ملامحه ••• رؤية خافتة ولكنها جريئة قوية تبعث فى النفوس رهبة وتملؤنا خشوعا ••

وفى خارج الغار ، فى الضوء الساطع ظهر أعداء النبى وهم يبحثون عنه ، والعنكبوت وهى تنسج بيتها فتظللهم وتصدهم عمن يطلبون •

تذكرنا هذه اللوحة بالمدرسة الرومنتيكية ولا شك ، ولكنها رائعة فى تكوينها وألوانها • نرى هنا الوانا داكنة بها الأزرق والاخضر والاسود ولكنها مضيئة ، مشعة •

اما لوحة « المحمل » فعمل ينتمى الى المدرسة التأثرية (المادة باستيل مثبت) كتب ناجى يقول عنها « هذه اللوحة ملآنة بالحركة واللون ،

وقد حازت اعجاب استاذى الذى هنأنى وقال لى بلهجة مرحة : «أنت تشرفنى ايها السيد التلميذ»

قطف البلح •

هذه اللوحة البيضاوية الكبيرة التى صورها سنة ١٩١٢ فى مرحلتهالتأثرية والمخصصة لزخرفة السقف وأراد ناجى تغييرها فى أواخر حياته فى وضع الوان زاهية نقية •

وقد كانت ارادته محو هذه البقع التى كانت تفتت الأشكال فتذوبها لمسطحات واسعة زاهية اللون نقية بل كانت ارادته هى اعطاء الاشكال قيمتها اللونية ••

هذه القصيدة الريفية التى كان ناجى يراها فى قرية أبو حمص أراد أن يحققها ثانيا فى عزلته فى أيامه الأخيرة فى مرسمه بالقرب من أهرامات الجيزة وكان يرسمها ليلة وفاته •

وفى رسالة أخرى يقول « أود أن أروى لك نجاحى ربما تنشرح له ••• ان بلدية المدينة رأت ان تحتفظ بلوحتى كتذكار لأول فنان مصرى يفوز بالميدالية الذهبية • ويبدو أنهم يفكرون فى ايفادى فى بعثة على نفقة الدولة (هذا ما لم يحدث) •

اذا تحققت هذه الأمنية فسيكون مستقبلى مشرقا ان شاء الله » •

وفى رسالة من الاسكندرية الى صديق فى فلورنسا : « ان الصحف هنا أشادت بى ورفعتنى الى السماء لأننى أمكننى التغلب على الفنانين الأجانب بمصر وذلك لمناسبة أربع لوحات عرضتها وأردت بها أن تكون مقدمة تحكى تاريخ مصر وحضارتها • وقد اعتبرونى هنا كباعث لنهضة فنية — هذا أجمل جدا لمبتدىء مثلى • أليس كذلك ؟! • »

وفى رسالة أخرى سنة ١٩١٣ شرح ناجى سروره بسفره الى الأقصر « انى قليل الصبر على السفر الى الأقصر ، وان ما يمنعنى من السفر حاليا هو عمل علبة كبيرة للألوان ، أحلم بأن تصحبنى أمام المعابد العظيمة فى الوجه القبلى — انى على وشك السفر الى القاهرة ، ومنها الى الأقصر لكى أعود من هناك بلوحات بطولية لمعابد

على ضفة النيل أو نصف غارقة فى الصحراء لتماثيل ممنون العظيمة ـ ان رجلين يتحاربان فى نفسى : الفنان والسائح ، وانى لأعتز بالأول وأعتمد على نفقة الثانى · أريد أن أرى الكثير ، وأن أدرس هذه المعابد المتناثرة على مسافات شاسعة ، ولكن الوقت ضيق ، لا يكاد يتسع كما أحب وأرجو ··· لقد شاهدت بعضها وأنا أجتاز النهر ، وأسفت على حرمانى من الالمام بتاريخ دقيق لهذه الآثار ـ اترانى أجد الوقت الكافى لقراءة الكتب وتصوير المعابد والمسلات والتماثيل ؟ يا لها من أجسام صلبة تسيطر علينا من حيث دوامها !

هذه الرسومات المحفورة تضفى على السحر والفتنة · ولا يكفى التعبير عنها ولا بالشعر ـ ها هو ذا رمسيس يشد على قوسه وهو فى شكل الاله وهذه ملكة ظافرة تتسلم الجزية ! ها هم أولاء وفود يحملون الهدايا ويقدمونها الى الملكة العظيمة ·

هنا نرى ألوانا زاهية فى بعض الجهات محتفظة بطلائها الأصلى وأخرى قد أثر فيها الزمن فنصلت ألوانها · كيف بقى هذا الذهب وهذه الألوان الزرقاء والتركواز وكيف وصلت الينا زاهية ؟ ··· رسوم الحيوان متقنة للغاية رسمها الفنان فى سهولة وتآلف لأشكال الغزالة وأبيس والثور والأسد · ولكن أجمل شكل زخرفى يقوم هو رنك الفراعنة الذى يبسط جناحيه فى شكل زخرفى فتان ونشاهده على واجهة جميع الآثار هنا وهو نفس الطائر الذى مازلنا نراه محلقا فى سمواتنا والذى يئن فى الهواء كأنه يشكو ! »

وجد ناجى فى طيبة منابع لا تفنى تتفجر فيها قوة خالقة ـ فكان مندفعا راغبا فى التقرب منها والتعبد فيها ـ كان يصبو الى نظام لحياته كفنان له هدف معين قد يأتى بشىء جديد لبلاده ، وهذا الهدف هو هبته نفسه كفنان لها ـ استيقظ الفنان بعد نوم عميق قد طال ، فحاول الوصول الى الكمال بفنه وعقله وقلبه ، وبقدرة كانت تنبثق منه ـ لقد كان سكان قرية القرنة يتطلعون فى دهشة واكرام وعطف الى هذا الشاب البالغ من العمر ٢٣ عاما ، الجميل المحيا ، الأنيق الهندام الذى تنبعث من نظراته العميقة دلائل الذكاء والقدرة ـ جاء اليهم ليقيم معهم كفرد منهم ـ كان ناجى يقيم فى بيت الشيخ عبد الرسول ، عميد عائلة قروية عريقة من القرنة فنظر ناجى نظرة شاملة الى ما حوله فرأى أنه لم يتغير شيئا بعد مضى آلاف السنين ـ رأى الحياة كما كانت جارية من قبل : هذه أسطورة أوزيريس مازالت حية ـ يراها فى موكب الندابات وهن يبكين وينحن ـ ورأى النهر الخالد تتدفق مياهه حاملة الخير والخصب ـ ورأى الجبال التى تحمى الوادى، والتى تحتفظ فى جوفها بالنفحة الشامخة لحياة جديدة هذا رمز لصراع أزلى بين الخير والشر ، بين الموت والحياة ـ كان الفنان الشاب يتأهب لتسلم رسالته من طيبة ، وحينما سار أحاطت به مظاهر الفن وحدثته فى صمتها عن ثروتها الفكرية والمنبثقة ، فغاص فى العمل والامعان ، ولكنه توقف أمام قلعة وبرج محكم : الكرنك ! هذه القلعة مع سعة أجوانها الهائلة ومعابدها المتعددة تتطلب من الفنان استعدادا خاصا نظاميا وروحانيا لكى يتمكن من الوصول الى هذه الاستثارة واستلهام الوحى وليتمكن من استمالة ما تكنه رسالة هذا المعبد التى تطوف حول أبهائه وأعمدته المتنوعة الأشكال تارة ملآنة بالرسوم المحفورة الكثيفة وتارة مكشوفة خالية منها ـ لقد بدا له هذا المعبد ككتلة متوهجة تذوب وتتلاشى كأنها سراب أو روح حائرة بين الوهم والحقيقة ·

أراد الفنان نقل هذه الرؤى فى مرحلته الانطباعية ، · واختار الوقت الذى يشتق منه أشعة شفافة من المعبد ـ الوقت الذى تختفى فيه الظلال، وتثقل فيه الأشعة الوهاجة على العين وتتخلل من بين الكتل اليابسة أما الروح فصافية من كل خداع ، تغمرها فكرة الأبدية ·· ومركب الشمس فى موكبها تسير فتبدو الأحجار كالزمرد والفيروز ويبدو المعبد كأنه مكون من أحجار ثمينة تتألق فى مياه البحيرة المقدسة ·

لم ير الفنان ضرورة تصوير الأشخاص على لوحته حتى لا تشتت النظر وتهدم رؤية سامية لهذا المكان ·

هذه لوحة أخرى تمثل طريق الكباش ، وهو المدخل القبلى للمعبد السالف الذكر : هنا انحصر



نهضة مصر – ١٩٣٥

اهتمام الفنان فى البيلون الكبير وطريق الكباش ليكونا موضوعا رئيسيا فى وقت فيضان النيل عندما كانت المياه تغمر هذه الجهات .

عندما اختار ناجى مرحلته التأثرية لم يخضع الى تفتت اللون والخطوط الأساسية على حساب الاشكال كمونيه مثلا ، فاللون هنا يتداخل مع البناء واللمسات اللونية لم تكن مشكلة الفنان أكثر مما كانت ارادته تنحصر فى الخطوط الاساسية لعمل « تصوير جيد يحمل شيئا من فكر اجدادنا » كما كان يقول .

كان ناجى يعيش فى القرنة فى حالة انفعال وتعبد – كان يسكن القرنة القديمة ، على مقربة من الحقول وعلى قرب من سلسلة الجبال والرامسيوم وبيبان الملوك ومدينة هابو ودير المدينة ومقابر الأشراف – كان يرى من نافذته التمثالين العملاقين لمنون ساهرين مع الزمن يحرسان المكان ، وحقول البرسيم والفول والغلال والقصب، وكانت رائحة الفول منتشرة فى الجو تنعش الحس والروح معا – هذه الزهرة التى أحبها فرسمها فى يد هذه الطفلة الصعيدية التى تمسكها بين أصابعها وتبدو كأنها من رسومات مقابر النبلاء . لقد كان ناجى ينصت فى انفعال الى هذا النغم الشجى كأنه منبعث من جوف الارض ينطلق الى الجو فى صوت طفل على ظهر جاموسة .... والساقية تدور وتعلو أنغامها تحيى الأجيال عبر الدهور ...

ويتطلع الى القبة السماوية الزرقاء المزينة بمصابيحها فيرى فيها « نوت » طاوية جسدها وساقيها فى أفق الشرق ، مادة ذراعيها الى المغرب ، والاجرام تحوم حولها فى أشكال تجتاز ساعات الليل وساعات النهار .

عندما أراد ناجى نقل بعض رسومات المقابر كان يعيش فى تمرينات مهيبة لفكره ورروحه ولم يكن ذلك الا طريقة للتوصل الى فكر أسلافه .

هذه هى أول مرحلة يجتازها ناجى بعدما كان حاملا فوق كتفيه مصورى النهضة الايطالية من رفائيل وميكيل أنجلو والهولنديين والمدرسة الفرنسية وبوسان ومونيه وسيزان – كل هؤلاء الرفقاء مرشدون لكل لحظة من حياته – ولكن طيبة تسلطت على ذهنه هذه المرة ، وفرضت عليه سيطرتها – فكان امتيازا ، له قيمته فى التقرب منها والاتحاد معها – اذ كان قد ضاع من بعيد الزمن ملامسة الروح وأسرارها . اذا كانت الالهة قد توارت فان كل فنان عريق يحفظ فى أعماقه سرها ، ويلبى فى داخله نداءها فلا تشغله لذة الحياة الدنيا وتعوقه عن رسالته أو تحول دون سعيه نحو أهداف سامية – فالكون لهذا الفنان كان منحصرا هنا فى طيبة .

هذه مدينة هابو – ودير المدينة خاصة كان يجتذب ناجى اليه : هنا كان يعيش فيما مضى من يسمون أنفسهم الخادمين لميدان « معت » ، وهؤلاء المقاولون والحجارون والنحارون والمثالون والمصورون – كانوا يعملون فى مقابر الفراعنة

ومقابر الفنانين بزخارفهم الجميلة التى تعلوها أهرامات صغيرة – كانوا هنا أيضا يرسمون على الشقف المسمى Ostraca ، وهو بردى الفقراء

وفى بيبان الملكات رأى ناجى الملكة نفرتارى بجمالها ورقتها – فأراد بها أن تقود الشعب فى وسط غابات النخيل على مقربة من النهر الخالد راكبة على عربتها التى تجرها الثيران ·

هذه هى « نهضة مصر » كما تصورها ناجى ، وتسمى أيضا « موكب ايزيس » رسمها يناصر ثورة ١٩١٩ – وأراد بها التعبير عن نهضة بلاده ، فمثل مصر كأنها الالهة ايزيس يتبعها شعبها فى موكب حاشد والجميع فيه يتقدمون اليها بما لديهم من زراعة وتجارة وعلم وفن ، حتى ان الأمهات هنا تقدم أولادها فداء لها ·

الأطفال والحيوانات تمرح فى غبطة بهذا الموكب ·

هذه اللوحة معبرة فى أسلوب مصرى مستحدث ينبض بالحياة بصراحة واتزان : الأشكال تتميز بخطوطها الواسعة ، الألوان هادئة دافئة متوزعة بحس فائق ، تتغنى ببيئة بلادنا بين ظلال النخيل وعلى شاطىء نيلها العظيم ·

نال ناجى المدالية الذهبية بهذه اللوحة بصالون الفنانين الفرنسيين بباريس سنة ١٩٢٢ – وهذه اللوحة الكبيرة تزين الان مجلس الامة بالقاهرة وقد قال ناجى فى مذكراته : « يتعذر علينا الوقوف على أواصر حضارة المصريين القدامى وفنهم وفلسفتهم دون الرجوع الى فنونهم التى تبدو الوسيلة الوحيدة لفهم هذا التراث وقد تساعد معرفة هذا التراث القديم أى فنان معاصر يسعى ليكيف أسلوبه فى التعبير بما يتمشى مع الزمن الذى يعيش فيه »

ثم قال **أيضا :**

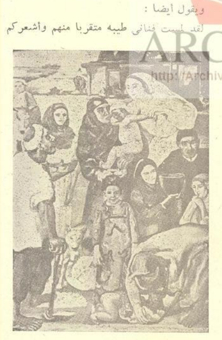
«على أنه لم يخضع أحد الى الآن لهذه العبادة الجديدة الخاصة بأسلافنا العظماء · نعم ، ان رودان منشق من الكاتدرائية القوطية ، ورودان الأخ الاصغر لميكيل انجلو ودونتللو ، قد يكون منتميا الى فيدياس – ألم يتأثر رودان بالمجموعة المصرية الخاصة باللوفر والتى وجهت عبقريته الى هذا الاتجاه فما الذى أعطى أعماله هذه الخطوة المتزنة ؟ انه الفن المصرى ، وحبه للتجريد · وبهذا أمكنه أن يتكشف التوازن الكونى والناحية العظيمة لبشريتنا » ·

ويقول أيضا :

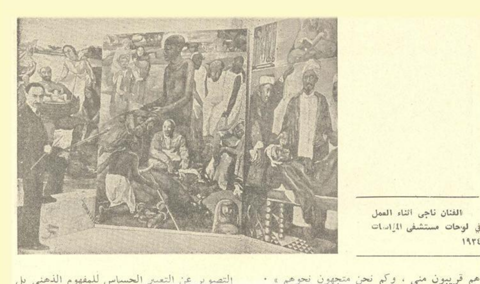
لقد لمست فنانى طيبه متقربا منهم وأشعركم



الطب عند العرب – ١٩٣٤



الممرضة والطب الشعبى – ١٩٣٤



الفنان ناجى أثناء العمل في لوحات مستشفى المواساة ١٩٣٤

هم قريبون منى ، وكم نحن متجهون نحوهم » .

هذه اللوحة أيضا تمثل ايزيس تبكى أخاها أوزيريس ، وقد عثرت على جسده — أخذ ناجى موضوع هذه اللوحة فى فناء الدير البحرى أو معبد حتشبسوت الذى يندمج بناؤه المدرج فى الجبل الذى وراءه .

كل هذه القصة الأسطورية الأولية مازالت مستمرة حية هنا فى كفاح الفلاح البطولى ، فى أفراحه ومآثره وزراعته وسفرياته فوق نيلها .

كل هذه اللوحات قد زينت الجناح المصرى فى المعرض العالمى فى باريس سنة ١٩٣٧ .

صور ناجى طيبة ومعالمها فى لوحات ذات فكرة ونهج ، فكانت اللوحة فى نظرة ليست فقط مسطحا زخرفيا ولكنها أيضا رسالة يؤديها — فلذلك ترى أن كل لوحة من لوحاته تلخص شيئا من فكرة أساسية لا تنفصل ، فهى قصة بطولية كالالياذة لهوميروس ، وأكثر من ذلك هى فى الحقيقة ، قصة ايزيس وأوزيريس تتشكل وتتنوع فى لوحاته

صور ناجى أربع لوحات لمستشفى المواساة نراها الآن فى بهو المدخل العمومى للمستشفى :

الطب عند العرب

توحى لنا هذه اللوحات بمسطحات لونية فى أشكال قويمة معمارية — ان ناجى هنا لم يفصل التصوير عن التعبير الحساس للمفهوم الذهنى بل ربطه فعلا بمدرسة حديثة لتراثنا القومى

الطب عند قدماء المصريين

هذه اللوحة تمثل اله الطب حيموتيب وهو يتوسط مجموعة من القرويين يأتون له بالمرضى للعلاج ويقدمون له الذبائح والقرابين هذا ما تخيله ناجى للتاريخ فى اطار شعبى .

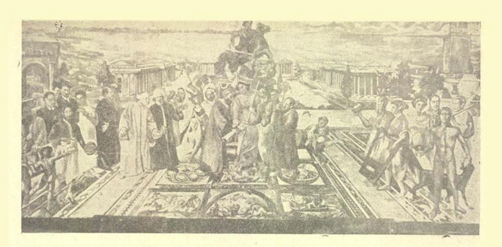
الطب فى الريف

عبر ناجى هنا عن الحياة فى الريف بألوان زاهية فى تكوينات عريضة معمارية .

وهذه اللوحات التى يضمها مستشفى المواساة تبدو لنا كأول محاولة أصيلة للتعبير الشعبى يخوضها فنان شرقى معاصر .

لا شك ان عمل فناننا الكبير كان له الأثر الطيب البناء على كثير من فنانينا فى عصرنا هذا سواء ان كان مباشرا أم غير مباشر ، فناجى هو الرائد الذى شق لنا طريقا مملوءا بالامكانيات .

ونأتى الى لوحة مدرسة الاسكندرية واعتقد أن هذه اللوحة الكبرى ٣ر٥ × ٥ر٧ من أعمال الفنان الهامة من حيث التاريخ وأهميته التسجيلية ومن حيث العمل الفنى الجبار الذى فكر فيه ناجى طويلا لتزيين حائط قاعة الاجتماعات لبلدية



مدرسة الاسكندرية ـ ١٩٥٥

الاسكندرية سابقا ـ فاذا وجدنا هذه اللوحة كلاسيكية الطابع فيمكننا القول انه عمل فنى رائع يذكرنا باعمال رافائيل مثلا ، ولكن ليس هذا هو المهم ، وانما العمل الفنى العملاق نفسه والفكر الذى قاده والذى ينتسب الى فلسفة وتاريخ جمع بين ثلاث حضارات فى رؤية واحدة ، وهى حضارة البحر الأبيض المتوسط التى يرجع ازدهارها وفخرها الى مدينة الاسكندرية عندما كانت لها مدرسة عالمية تضم العلماء والمفكرين والفنانين .

هنا أبرز ناجى دور العرب الجليل فى نقل الحضارات القديمة الى العالم الحديث بفضل فلاسفتهم واطبائهم ورياضييهم وفنانيهم ففى هذه اللوحة نجد مقومات ومعانى تنتمى الى الأدب والفلسفه تلخيصا للتاريخ ، ونظرة متيقظة من حيث الخلق الفنى .

قال ناجى « ان الطريق المؤدى الى العمل اقتصاديا هو جهد متماسك فى خدمة الثقافة العامة يتطلب العمل الجماعى ليبث الروح فى احياء المجتمع الاشتراكى » ـ وتنظيم الفن نحو هدف ما، ربما لا تؤيده الفلسفة الحديثة للفن ـ ولكنه قد برهن على صلاحيته فى عهود الحضارات السالفة »

فمثلا نرى هنا أن ناجى أراد مزج الشخصيات القديمة بالحديثه ففى أعلى اللوحة اسكندر المقدونى مؤسس المدينة ممتط جواده ـ المراة التى تتوسط اللوحة تمثل مدينة الاسكندرية وهى منحنية نحو الفيلسوف العربى ابن رشد وهو يتسلم الرسالة الحضارية من العالم اليونانى ارشميد ويليهم على اليسار جمال الدين الأفغانى ، والشيخ مصطفى عبد الرازق والشيخ محمد عبده وبينهم تجلس على الأرض القديسة كاترين ، وهى تمثل المسيحية وهى بملامح أخت الفنان ، بعدهم لطفى السيد مترجم أرسطو ، والأديب الدكتور طه حسين (الذى حظت الاسكندرية بجامعتها فى عهد وزارته) وهو هنا بصحبة زوجته التى تمسك بيده فى وفاء ورقة ـ والدكتور مشرفه يمثل العلم ، والعالم محمود الفلكى ، والشاعر شوقى ، والسيدة هدى شعراوى تمثل نهضة المرأة المصريه والمثال مختار ، ثم الفنان نفسه والفنان محمود سعيد صديق آخر للفنان .

ومن الناحية اليمنى الشاعر الايطالى انجريتى المولود بالاسكندرية وزميل الفنان فى دراسته والفنان المشهور بـmarinetty futurisme وفى أقصى اليمين بعض الرجال اليونان الذين عاشوا فى عهدنا وهم كوتسيكا مؤسس مستشفى المواساة ، ويليه نيكولايبدس الأديب ومصور الايقونات المهندس القبرصى الأصل ، وكان صديق ناجى ـ ثم كفافى الذى كان ينافس بمدرسته بلماس فى أثينا ثم Sakalarides المعروف ، بما جاء به فى زراعة القطن ، وLazoudakis الطبيب العالمى الذى وهب نفسه للكشف عن ميكروب

الجزام وراح ضحية احدى تجاربه وكل هؤلاء الأشخاص يلتفون حول الاله الاسكندرى اليونانى Dionysos ، ونرى بجانبه سيدة ترمز الى الموسيقى ، وأخرى الى المسرح فى شخصية زوجة الفنان – أما المنظر الذى يعلو اللوحة هو مزيج من معالم المدينة القديمة والحديثة : الميناء الشرقى ، وقلعة قايتباى ، والمكتبة القديمة الذائعة الصيت ، والمنارة المشهورة قديماً والمتحف كما تصوره ناجى وجامع ابى العباس المرسى .

وفى شرح لهذه اللوحة كتب ناجى : « أردت بهذه اللوحة الرمزية التاريخية التى صنعتها بروح متفانيه الوقوف أمام تيارات متشعبة متفتتة الأطراف نراها فى فن التصوير المعاصر فهذه لوحتى حجة حاولت بها المقاومة ، أو بالأحرى الصمود أمام هذه الاتجاهات المتعددة لاعادة فن التصوير الى كرامته وأصوله الحقيقية أردت بهذا حماية الفن من كل دخيل .

وقد كتب ناجى أيضا يقول فى أواخر حياته « بالنسبة لنا المعركة الكبيرة تبتدىء الآن وهى : « اعادة تشكيل حياتنا البدائية المكونة من حس وادراك ، والتى يضاف اليها ما تعدنا به شجرة لمعرفة – هذه الموقعة التى عشناها للآن ، والتى ترتبط بشبابنا وهى الفنون الجميلة – انها حقيقه ملكت أجمل سنواتنا كما تملكنا أول غرام لنا .

لقد تعرفنا على الدنيا خلال زوايا مدهشة ! هذه الدنيا تتحول الى اشكال مذهلة لتلقى بنا فى المجهول ، فلذلك يجب علينا أن نعيد تشكيلها – هذه هى المعركة الثمينة .

وظلت طيبه هذه البقعة من أرضنا الحبيبه التى يحتضنها النيل وتحوم فى جوها أرواح الآلهة وتسيطر عليها الأساطير ..ظلت رسالة ناجى وأشعة الهامه وموقظ قلبه ومحرك فكره – فهى الرسالة الصادقة المستمرة التى تحدثنا وتحرك مشاعرنا بمعانيها الازلية التى ما زالت تعيش بيننا وان الأشكال وسحرها الفعال قد تمتد فى أعماق كل فنان أصيل فيمكنه نقلها الينا خلال أعماله فلذلك سنظل نبنى بناء للفن وللمعرفة فى نهضتنا الوثابة هذه لنتمكن من التقرب من ذلك المهندس العظيم الذى شيد الهرم الأكبر .

عناق الأيدى

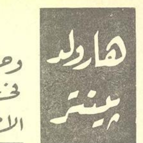
شعر : روحيه القليني

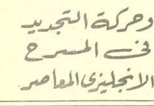
وتركت كفى فى يديه ورحت فى دنيا الخيال
وودت لو تبقى تبوح بما يقال ولا يقال
تستاف عطر يديه تشربه وتحلم بالجمال
وتعيش فى دفء اليدين قريرة بندى الوصال
وتنام بين يديه حالمة بأطياف الظلال
واذا صحت تصحو على همس صداه ما يزال
يا ليتها تبقى لديه تشده كيما يعود
ليعود للقلب الذى أغنته أحلام الوعود
ليعود خفق الحب لهفانا الى قلب الوجود
الفجر فى عينى ليل وهو عن دربى بعيد
أنا مذ رأيتك يا حبيب القلب أحيا من جديد
ونسيت كل الناس الا أنت يا حبى الوحيد

لا . لا تعودى كفى الظمأى وظلى فى أمان
لا . لا تعودى لى وظلى فى يديه على الحنان
لا . لا تعودى والثمى كفيه آنا بعد آن
لا . لا تعودى وانهلى بالشوق ما ملكت يداه
لا . لا تعودى واشرحى حبى اذا عجز اللسان
قولى له انى له رغم التباعد والتدان
ما خانه قلبى ولا روحى فهل فى البعد خان
ما هان فى قلبى هواه فهل هواى لديه هان
فمتى يعود فلا يفرقنا مكان أو زمان

* * *

روحى اليه وعانقى يا كفى النشوى يديه
وترنحى سكرى من الحب الذى فى مقلتيه
عيناه وحى قصائدى بل مرفئى أربو عليه
رويه من نبع الحنان اذا طواك بساعديه
يا كف روحى هدهديه وقد حواك براحتيه
لا تبخلى أبدا عليه وقدمى الدنيا اليه
ما أجمل الأيام عندى اذ رسوت بشاطئيه





بقلم : رءوف رياض

« ان فهم الانسان لأخيه الانسان لهو ضرب من المحال »
بليز بسكال
١٦٢٣ – ١٦٦٢

١ – التجديد فى المسرح الانجليزى المعاصر :

ترى هل جال بذهن المفكر الفرنسي بسكال عندما كتب هذه الكلمات فى منتصف القرن السابع عشر أن مجموعة بعينها من الكتاب المسرحيين وغير المسرحيين ستتخذ من فكرته هذه ركنا هاما من أركان أعمالها فى منتصف القرن العشرين، وبدون أن يتأثر مباشرة بفلسفته وأفكاره ؟ مهما كان الأمر فهذا هو ما حدث فى الآثار الفنية لأصحاب التجديد المسرحى فى الغرب عامة ، وفى انجلترا بصفة خاصة ، بل هم ساروا خطوة أخرى أبعد من بسكال حينما أوضحوا فى أعمالهم وبوسائلهم الفنية المتباينة بالطبع ، ليس فقط استحالة فهم الانسان للانسان ، وانما أيضا استحالة التخاطب على مستوى الحديث العادى بينه وبين أقرانه – على نحو ما سوف نرى بايجاز فى أعمال الحركة المسرحية الجديدة فى انجلترا وبشىء من التفصيل فى أعمال هارولد بينتر .

وهارولد بينتر هو أحد أقطاب حركة التجديد المسرحى فى انجلترا ، والتى اخذت بواكير أعمالها فى الظهور منذ منتصف الخمسينات من هذا القرن ، ونحن نضغط على كلمة (حركة) لأن الظاهرة الجديدة التى طرأت على المسرح الانجليزى بالذات منذ تلك الفترة ليست مقصورة على كاتب بعينه ، أو عمل مسرحى بالذات ، وانما هى تضم عددا كبيرا من الكتاب ومعظمهم من الشبان ، نذكر منهم على سبيل التمثيل : جون هوايتنج J. Whiting (ولد فى ١٩١٧ وتوفى ١٩٦٣ و ن . ف . سمبسون N.F. Simpson (ولد فى ١٩١٩) ، وبرندان بيهان Brendan Behan (ولد ١٩٢٣) ، روبرت بولت Robert Bolt (ولد ١٩٢٤) ، بيرنارد كوبس Bernard Kops (ولد ١٩٢٦) ، جون أوزبورن J. Osborne جون اردن J. Arden (ولد ١٩٣٠) ، أنرولد ويسكر Arnold Wesker شيلاديلانى Shelagh Delaney (ولدت ١٩٣٩) وأنتجت هذه الحركة عددا كبيرا من الأعمال المسرحية ظهر اغلبها أول ما ظهر على المسارح التجريبية الصغيرة فى لندن وخارجها ، كما عرض بعض منها على المسارح التجارية فى العاصمة الانجليزية وصادف نجاحا تفاوت مقداره من عمل الى آخر . وقد ارتبط اسم مسرح الرويال كورت The Royal Court Theatre بالذات بنتاج عدد كبير من هؤلاء الكتاب ومنهم هارولد بنتر

ولعله ينبغى لنا هنا أن نبين ان هذه الحركة الجديدة هى حركة تجديد فى المسرح ، أكثر منها تعبيرا عن وجهة نظر واحدة ، أو عرضا لموقف فلسفى أو سياسى معين ، ولكن ممثلى هذه الحركة اشتركوا فى وقوعهم تحت عدة مؤثرات فنية أجنبية (١) .

ولعل من أهم من أثر فى هذه الحركة الكاتب المسرحى الفرنسى المعاصر يوجين يونسكو Eugène Ionesco والكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريشت Bertold Brecht ، والكاتب الايرلندى الأصل صمويل بيكيت Samuel Beckett كما أثر على هذه الحركة أيضا بدرجات متفاوتة كل من يوجين اونيل Eugene O'Neill وتنيسى ويليامز Tenessee Williams ، وارثر ميللر Arther Miller وهؤلاء الثلاثة جميعا كتاب مسرحيون أمريكيون . والواقع أن بيكيت نفسه ، علاوة على كونه واحدا من المؤثرات الفنية الهامة على هذه الحركة ، وعلى الرغم من ان نتاجه ظهر أولا باللغة الفرنسية فانه كان يقوم هو نفسه بترجمته الى اللغة الانجليزية ، كما اننا لا ننسى أنه قد قام بكتابة بعض مؤلفاته باللغة الانجليزية مباشرة .

وأظن أنه يحق لنا قبل الانتقال الى عرض ومناقشة أعمال هارولد بينتر ، أن نلقى نظرة سريعة على حالة المسرح الانجليزى منذ أخريات القرن الماضى وحتى منتصف هذا القرن ، حتى يتسنى لنا بعد هذا تبين مقدار التجديد والثورة فى أعمال كاتبنا .

---

(١) راجع
1) G.S. Fraser : The Modern Writer and his World (London, 1964, pp. 50-69, 227-9.

لقد طغى المذهب الواقعي منذ أخريات القرن الماضي، ولسنين كثيرة بعدها، على الأعمال المسرحية الانجليزية، فكانت مهمة الكاتب المسرحي الذي ينشد النجاح والقبول لدى جمهوره أن يحاكي وقائع الحياة اليومية بقدر الامكان، أو يرسم صورة للحياة الواقعية متمشية في مظاهرها الخارجية مع الواقع، بحيث يوحي لجمهور المسرح أن ما يراه أمامه على خشبة المسرح ليس الا الواقع ذاته. ينسحب هذا على معظم مسرحيات برناردشو والتي كان يطلق عليها « كوميديا الأفكار »، وكذا كوميديا أوسكار وايلد وحتى اذا كان لهذين الكاتبين أية قيمة فنية بعد استخلاص الأفكار الفلسفية من مسرح شو والتعبيرات المركزة الأنيقة من مسرحيات وايلد، فان المسرح الانجليزي من بعدهما قد أخذ في التدهور فاذا تابعنا معظم أعمال جون جولزورثي G. Golsworthy مثلا، أو جيمس برايدي J. Bridi أو سومرست موم Somerset Maugham أو نويل كوارد Noel Coward وغيرهم من كتاب العشرينات والثلاثينات، فاننا سنلاحظ بوضوح أجداب ملكاتهم الفنية المسرحية، وتقيدهم بتقاليد معينة، أبوا على أنفسهم الخروج عنها.

غير أن ظهور فني السينما والتليفزيون في القرن العشرين، وفيهما تتحقق محاكاة الواقع بشكل أوضح بكثير من المسرح - نقول ان ظهور السينما والتليفزيون قد أدى الى كساد فن المسرح، الذي كان في أغلب الأحيان المسرح الواقعي، لأن الواقع في السينما والتليفزيون أبرز وأصدق منه على المسرح.

هكذا كانت حالة المسرح الانجليزي عموما، حتى ظهور الحركة المسرحية الجديدة. ولكن هذا لا يعني أجداب المسرح الانجليزي تماما من أية محاولات جادة لمعارضة المذهب الواقعي. فالواقع أن المدرسة الواقعية لاقت كثيرا من المعارضة من بعض كتاب المسرح الجادين ولم تقتصر هذه المعارضة على ميدان المسرح، وانما نجدها أيضا وبشكل أوضح في ميدان الفنون التشكيلية.

والثورة على الواقعية في الأدب المسرحي لم تنحصر داخل اطار التأليف المسرحي، وانما امتدت أيضا الى ميداني النقد والاخراج. فقد ثار الجيل الجديد من النقاد منذ السنين الأولى في هذا القرن، على أسلوب نقاد القرن السابق في معالجة مسرحيات شكسبير، اللذين كان أغلبهم يرى أن قيمة أعمال شكسبير تتضح فقط في تصويره الواقعي للشخصيات المسرحية. فكان أن ظهر نقاد من أمثال ويلسون نايت Wilson Knight وف. ليفيز F.R. Leavis ود. ترافرسي D. Traversi وغيرهم، أكدوا أن مسرح شكسبير هو أساسا مسرح شعري يخاطب وجدان الجمهور، وان أفضل منهج لاخراج مسرحياته هو المنهج الذي كان متبعا في عصره، حيث انه لم يكن هناك مناظر أو ديكور كما في مسرح اليوم، كما أن المسرحيات كانت تمثل في ضوء النهار، وخشبة المسرح تمتد الى منتصف الصالة، يحيط بها الجمهور من ثلاثة جوانب، مما أدى باختصار الى اشتراك الجمهور مع الممثلين في تجربة فنية جماعية حية.

أما في ميدان التأليف المسرحي ذاته، فقد ثار الكتاب الانجليز (وكان أبرزهم من الشعراء) على الواقعية، وقصدوا بثورتهم هذه احياء المسرحية الشعرية من جديد. اذ أن المسرحية الشعرية بطبيعتها ليست واقعية (فالناس لا يتحدثون بالشعر في حياتهم اليومية)، ثم هي الى جانب ذلك تمس أعماق النفس البشرية بطرق لا يمكن أن تتوفر للمسرح الواقعي النثري. ولعل من أبرز الذين استعملوا هذا الشكل عملاقا الشعر الانجليزي وليام بطلر ييتس W.B. Yeats وت. س. اليوت T.S. Eliot وكذا أيضا كتاب وشعراء من أمثال و. هـ. أودن W.H. Auden وكريستوفر ايشروود Christopher Isherwood وكريستوفر فراي Christopher Fry فقد أهتم ييتس مثلا بالمسرحيات اليابانية المعرفة باسم « HON » وهي مسرحيات تعتمد أساسا على الرموز والمصطلحات والتقاليد اليابانية القديمة، ثم هي الى جانب ذلك بعيدة تماما عن الأسلوب الواقعي. أما اليوت فقد حاول أن يصوغ بعض مسرحياته (وبخاصة مسرحية جريمة A murder in the Cathedral قتل في الكاتدرائية ومسرحيته التالية اجتماع شمل العائلة The Family Reunion) على نمط المسرح اليوناني القديم وهدم بعض الأساليب الواقعية، ففي مسرحية قتل في الكاتدرائية نجد بعض الشخصيات تتقدم على خشبة المسرح وتوجه حديثها فجأة الى الجمهور على نحو لم يألفه المسرح الواقعي، ولم يكن من الممكن أن يقبله بأي حال. وعلى الرغم من أن هؤلاء الكتاب قد تابعوا الكتابة المسرحية لفترة غير قصيرة فانهم لم يفلحوا في اجتذاب جمهور المسرح الواقعي اليهم - هذا باستثناء بعض الحالات القليلة كما في بعض مسرحيات اليوت الأخيرة ومسرحيات فراي أيضا.

ومما زاد في نفور الجمهور من هذا المسرح الشعري احساسه بمزيد من الصنعة والتكلف في اللغة والنظم. الا انه ينبغي لنا أن نقرر أن فضل اليوت في محاولاته المسرحية الشعرية - على من جاء بعده من الكتاب الشبان فقد عمل هذا الكاتب الكبير في كثير من الأصالة الفنية على تقويض دعائم الواقعية السطحية. (٢) هذه - باختصار شديد - كانت حالة المسرح الانجليزي الى ظهور الحركة الجديدة في المسرح المتأثرة أساسا بمسرح بيكيت وبرشت ويونسكو.

فلقد اجتذب كل من بكيت ويونسكو كتاب المسرح الجدد بسمات مميزة لأعمالهما، أثارت حماستهم للكتابة

(٢) لا يفوتنا هنا أن نشير الى فضل المحاولات المخلصة التي قام بها ممثلو النهضة المسرحية في ايرلندا وعلى رأسهم ج.م. سينج وشون أوكيزي G.M. Synge and Sean O'Casey نقد كان لأسلوبهم الجرىء في معالجة مشكلات وطنهم ومجتمعهم،

للمسرح متبعين تقريبا الأساليب التى تقسم بها أعمال مثل
فى انتظار جودو Waiting for Godot
ولعبة النهاية The End-Game لبيكيت
والمغنية الصلعاء La Cantatrice Chauve
والدرس La Leçon والكراسى Les Chaises
والخرتيت Rhinocéros

وغيرها ليونسكو ، الى جانب الجمع بين الجو الشاعرى وبين لغة الحياة اليومية ، وبين الجو المأسوى العميق ، والكوميديا التى تصل الى حد « الفارس » . هذا بالاضافة الى تفتيت اللغة، بوضعها وملابساتها الحالية واعادة صياغتها بطريقة جديدة غير مألوفة . وهكذا اتضح للكتاب الجدد مدى خصوبة الامكانيات التى تتضمنها عودة المسرح الذى يعتمد أولا وقبل كل شىء على ما تثيره اللغة والحوار من معان فى نفس الجمهور ومخيلته ، وعلى الصورة والرمز بدلا من تسلسل الأحداث فى تتابع زمنى واضح أو اطار منطقى محكم . أما فى مسرح بريشت فقد تأثر الكتاب الجدد بما يسمى عند هذا الكاتب الألمانى بالأسلوب الملحمى فى بناء العمل المسرحى بدلا من البناء التقليدى القديم ، وتقسيم المسرحية الى عدة مشاهد قصيرة تتتابع فى ومضات سريعة مؤثرة ، تؤثر فى الجمهور بأقرب الطرق وأكثرها فاعلية . هذا الى أن بريشت قد أدخل الأغانى أيضا على مسرحياته ، وضمنها كثيرا مما كان يريد نقله الى الجمهور من أفكار وتعاليم ، فاصبحت هذه الأغانى ذات دور هام فى العمل المسرحى بعد أن كانت مجرد حلية تزين العمل الفنى . (٣)

اجتذبت كل هذه الأساليب كتاب المسرح الجديد ، لما تتمتع به من فاعلية وقدرة سريعة وعميقة على التأثير فى الجمهور والعمل على سرعة التحامه بالممثلين على خشبة المسرح ، ومما سهل على الكثيرين منهم استيعاب هذه الأساليب كونهم رجال مسرح بالدرجة الأولى ، من ذوى التجربة المباشرة بخصائص المسرح والعمل به ، فثمة نسبة كبيرة منهم اشتغلت بالتمثيل والاخراج قبل اشتغالها بالكتابة للمسرح وأثناءه ، ولعل أبرز هؤلاء الكتاب هـ . بينتروج ، أوزبورن ، ج هوايتنج (الذى توفى ١٩٦٣) .

ويتفاوت الجيل الجديد من الكتاب المسرحيين فى انجلترا فيما بينهم تفاوتا كبيرا من حيث اهتماماتهم الفنية والفكرية نوعا وعمقا . الا أنهم يشتركون جميعا فى التعبير عن أزمة المثقفين فى انجلترا فى منتصف القرن العشرين ،

ولغتهم الحية الثرية بالايحاءات الفنية العديدة والتى ترقى فى كثير من الأحيان الى لغة الشعر — كان لهذا كله تأثير قوى على المسرح الانجليزى المعاصر — وبخاصة فى السنوات الأخيرة .

(٣) راجع : Bertold Brecht Stuecke, (12 vls., Frankfurt, Suhrkamp, (1954-60).
وأيضا الترجمة الانجليزية
لبعض مسرحياته فى طبعات دارى (بينجوين Penguin وميثوين Methuen للنشر .

ولكى يتسنى لنا فهم موقفهم الفنى والفكرى ينبغى لنا أن نحاول فى ايجاز بحث رد فعل المثقفين فى انجلترا تجاه التغييرين الأساسيين اللذين طرآ على انجلترا منذ الحرب .

فبالاضافة الى ما أحدثته الحرب الأخيرة من بلبلة نفسية وفكرية عند الشباب الأوروبى عامة ، فهناك أيضا فقدان بريطانيا لنفوذها فى العالم خاصة بعد انهيار امبراطوريتها ، ثم قيام دولة الرفاهية .

فقد كان لفقدان بريطانيا لنفوذها منذ الحرب أثر بارز فى المثقفين فيها . فاليمينيون أخذتهم الحسرة على الماضى. أما اليساريون فكان رد فعلهم أشد تعقيدا : فقد كانوا دائما ضد السلطة بوصفها سلطة ، وخاصة السلطة النابعة من استعمارية بلادهم . لكن هذه السلطة بدأت تتلاشى فى أوائل الخمسينات من هذا القرن فى اللحظة التى بدأ فيها أن الأمور تسير الى الأحسن ، فظهر لهم أن بريطانيا بدأت تفقد مركزها فى العالم فى الوقت الذى تتجلى فيه أهدافها التقدمية .

وجاءت حملة السويس لتثير ما أثارته من عاصفة الغضب . ذلك لأن هذه المغامرة الحمقاء كانت نهاية حلم .

فلم تعد بريطانيا الدولة الاستعمارية القديمة التى تستطيع أن تفرض ارادتها على بقية بلدان العالم هذا الى جانب ان بريطانيا لم تعد أيضا البلد صاحب الكرامة الذى يتنازل عن استعماريته بملء ارادته . ولهذا كان للوقوف على هذه الحقيقة القاسية وقع سيىء للغاية بالنسبة لليسار أكثر منه لليمين ، لأنه قضى على الأسطورة التى كان يعيش بها ولها .

وظهرت آثار أفول نفوذ بريطانيا بعد خسارتها لممتلكاتها البعيدة ، فى الأزمات الاقتصادية المتتالية التى ألمت بها منذ الحرب .

ففى الوقت الذى كان فى الأفق حديث عن التخطيط الجديد للمدن ، فى حكومة العمال ، وتحسين الطرق ، والنهوض بالمستشفيات والمدارس وقفت الأزمات الاقتصادية الناجمة عن محاولات التكيف مع الوضع الجديد ، فى طريق هذه المشاريع والخطط ، فكان أن شعر الاشتراكيون بالحزن والأسف لأن الظروف منعتهم من تحقيق مشروعاتهم التى طالما كانوا يحلمون بها ، وشعر المحافظون بحزن وأسف مماثلين لاضطرارهم الى الاعتماد على العالم الخارجى .

هكذا كان شعور المثقفين الانجليز بالأسى والخيبة نتيجة تقلص حدود المجتمع الذى يعيشون فيه . لكن كان هناك دافع آخر لشعورهم هذا ، الا وهو خيبة أملهم فى دولة الرفاهية .

ففى سنوات الثلاثينات اعتقد الكثيرون أن حصول المواطنين على حد أدنى من العدالة الاجتماعية سيواكبه ازدهار للثقافة ، وأن المخصصات لشئون النشاط الثقافى بألوانه المختلفة ستزداد بحلول دولة الرفاهية . الا أن شيئا من هذا لم يحدث بحلول دولة الرفاهية ، فقد انصرف الناس الى قضاء أوقات فراغهم التى اكتسبوها حديثا فى

مشاهدة برامج التليفزيون وخاصة ما هو غير ثقافي منها . هذا ولم ترتفع نسبة المخصصات من الدخل القومي المكرسة للثقافة ، بل ظلت المعارض الفنية والمتاحف تعاني من حاجة شديدة للمال في عهد ارتقى فيه حزب العمال الحكم .

أضف الى هذا شكوى المدرسين من انخفاض رواتبهم وازدياد الأعباء على كاهلهم . فكان أن بعث هذا كله في غالبية المثقفين شعورا عميقا بالخيبة والسخط .

الا أن تقصير دولة الرفاهية في أمور الثقافة لم يكن مقتصرا على اهمال السلطات الرسمية وحدها . فان التطور الذي أدى الى تحسن مستوى المعيشة لدى الطبقات العاملة حولها من طبقات ذات حضارة بروليتارية تتميز وتختلف من قطاع الى قطاع في البلد ، الى طبقة ذات حضارة موحدة . فانتشرت السلع المتماثلة وشارك أفراد هذه الطبقات في وسائل التسلية العامة عن طريق انتشار الاسطوانات والأفلام والتليفزيون والراديو . ولهذا كان تحسن مستوى المعيشة معناه القضاء على النظرة الرومانتيكية التي كانت لدى المثقفين عن الامكانيات الثقافية للطبقات العاملة . وكان معناه أيضا انتشار أساليب حياة الطبقات الوسطى التي كانوا يمقتونها فكان أن تولد لديهم احساس عام بأنه لم تعد لديهم قضايا معينة يحاربون من أجلها .

أما المثقفون الذين يمقتون دولة الرفاهية علانية ، فكان رد فعلهم لقصورها بسيطا واضحا . اذ استبد بهم شعورهم جارف بالحنين الى حضارة غابرة ، وأخذوا في نقد الدوائر الرسمية للامبالاتها بالقيم الثقافية .

أما المثقفون الذين لم يكن ايمانهم بصواب دولة الرفاهية ليسمح لهم بالاعتراف بخيبة أملهم في نتائجها فكان وضعهم مختلفا فقد زودهم رجوع المحافظين الى الحكم بمخرج مناسب من ورطتهم ، فدولة الرفاهية في نظرهم لا تتمثل في البورجوازية الرتيبة ، بل في مجتمع الرخاء الذي أقامه المحافظون والذي أدى ما وفره من الثلاجات والسيارات وآلات الغسيل الكهربائية الى افساد الشعب البريطاني وميله الى السوقية .

لكن كانت هناك نتيجة أخرى لعدم الرضا عن حالة المجتمع الانجليزي الحاضرة ، هي ازدياد البحث في الوضع الراهن للثقافة الانجليزية ازديادا ملحوظا . فان كان اهتمام رجال الفكر بشئون السياسة المجردة قد قل نوعا ، فان القضايا الثقافية نجحت في دخول الحلبة السياسية . ولاقت قضايا معينة مثل قضايا الاعدام وحرية التعبير ، والشذوذ الجنسي ، ومواعيد فتح الحانات يوم الأحد وقبح منظر المباني الجديدة في لندن ، لاقت من الاهتمام في أوساط المثقفين أكثر مما لاقته أية قضية سياسية بحتة(٤) وواضح أن طبيعة هذه القضايا ليست جمالية بالدرجة الأولى ، وانما هي في الواقع قضايا أخلاقية ، ويجدر بنا أن نذكر هنا أنه نظرا لعدم ايمان غالبية المثقفين الانجليز بامكانية وجود حلول علوية فان الأخلاق أصبحت مسألة ذوق ، وأصبحت العلاقة بين مثل هذه المشاكل وبين والفن والموسيقى أكثر ارتباطا ووثوقا .

وهكذا تطورت علاقة المثقفين الانجليز بمجتمعهم في السنوات العشر الأخيرة من موافقة ورضى الى نقد صارم مرير . لكن هذا النقد بعكسه في الثلاثينات ، ترك الجيل الجديد في حيرة من أمره . فهو يريد أن يلتزم ولكنه لا يعرف بم ذا يلتزم ، وهو غير راض عن الحياة الانجليزية المعاصرة ، ولكن تحليله لنقائضها لم يبلغ حدا من العمق يمكنه من اقتراح العلاج بل انه يشعر انه حتى لو اكتشفت اسباب عدم رضاه فانه لا يستطيع أن يفعل الكثير في سبيل اصلاحها .

كان من نتيجة هذا : الحنق والسخط والثورة كما سترى في أعمال حركة التجديد في المسرح . واذا نظرنا الى نتاج الكتاب الشبان في المسرح الانجليزي ، الذين أشرنا الى أسماء معظمهم في أول حديثنا هنا ، وجدنا انه يتفاوت في مدى الاهتمام بالواقع الانجليزي المعاصر ومشاكله الاجتماعية والسياسية والميتافيزيقية .

فهناك من يهتم أولا بالمشاكل الاجتماعية والسياسية ومن أبرز الأسماء هنا جون أوزبورن الذي أمسى بطله الشهير جيمي بورتر في مسرحية «انظر خلفك في غضب Look Back in Anger (١٩٥٦) رمزا للشباب الغاضب الساخط على أوضاع المجتمع الانجليزي المعاصر والتي بينا أهم جوانبها . وهناك أيضا الكاتبة الشابة شيلادبلاني صاحبة مسرحية (مذاق العسل A Taste of Honey (١٩٥٨) - وهي المسرحية التي كتبتها هي مازالت بعد في التاسعة عشرة من عمرها وفيها تصور لنا حياة جيل ضائع لا غاية ولا معنى لحياته وآرنولد وسكر الذي عالج في ثلاثيته الشهيرة (حساء الدجاج بالشعير Chicken Soup with Barley وجذور Roots وانني أتحدث عن أورشليم I am talking about Jerresalem وكذا في مسرحيتي المطبخ the kitchen وبطاطس محمر مع كل صنف Chips with every thing مشكلة الفروق الطبقية والدور الذي يلعبه المجتمع في فرض التقاليد والقيم الاجتماعية الجامدة على سلوك الفرد ، وجون اردن كتب أشهر مسرحياته « رقصة الجاويش سجريف Serjeant Musgrave's Dance عن مشكلة الحرب والقتل والعنف .

هذا وان كان معظم هؤلاء الكتاب لا يقفون عند المسائل الاجتماعية وحدها ، وانما يتعدونها الى نطاق القضايا الانسانية العامة .

وهناك كتاب آخرون يهتمون أولا بقضية الانسان ومصيره ومركزه في الكون ، أو بمشاكل الانسان الروحانية والميتافيزيقية . ومن أبرز هذه الطائفة صمويل بيكيت وهو وان كان ينتمي الى جيل سابق (اذ ولد سنة ١٩٠٦)، ويكتب عادة بالفرنسية أولا ، الا أنه ينبغي اعتباره قطبا

(٤) راجع :

4) Raymond Williams : Culture and Society : 1780-1950 (London, 1958).
Raymond Williams : The Long Revolution (London, 1961).
Richard Hoggart :The Uses of Literacy (London, 1957).

من أقطاب المسرح الانجليزى المعاصر . ومن أشـهر أعماله « فى انتظار جودو » ، « نهاية اللعبة » ، « وأيام سعيدة ».

فى الواقع أن هـ . بينتر ينتمى الى مدرسة هذا الكاتب وان كان قد تاثر أصلا بالكاتب الفرنسى الرومانى الأصل يوجين يونسكو . ، وهناك الكاتب ن.ف سمسون الذى عالج المسائل الفلسفية فى أعماله ومن أشهرها جرس طنان A Resounding Tinkle وبندول فى اتجاه واحد . One Way Pendulum

وأخيرا يحق لنا هنا أن نوجز عرض الصفات التى يشترك فيها هؤلاء الكتاب ، أصحاب الاهتمامات المختلفة .

هناك أولا الثورة على المذهب الواقعى فى الكتابة المسرحية ، وتتخذ هذه الثورة أشكالا عديدة منها استخدام عناصر الرقص التعبيرى والتمثيل الصامت ، حتى لا يشعر الجمهور بان ما يراه هو مجرد صـورة مطابقة للواقع ، كما نرى مثـلا فى مسرحية بطاطس، محمر مع كل صنف لأرنولد ويسكر ومذاق العسل لشيلا ديلانى ، ومنها الغناء الذى أصبح شـائعا الآن فى كثير من المسرحيـات ، فنجده مثلا فى مسرحية المسامر The Entertainer لجون أوزبورن وفى أعمال برنارد كوبسرو فى مسرحيته الرهينة The Hostage

ومن مظاهر الخروج على الواقعية أيضا ادخال العنصر القصصى فى المسرحية . فيستخدم المؤلف مثلا شخصية الراوى ، وهو أحد شخصيات المسرحية ليوجه الحديث الى الجمهور بين الحين والآخر . والأمثلة على هذا كثيرة، فمنها مثلا مسرحيا جرس طنان لسمسون وفيها نجد شخصية المؤلف ذاته ، يخاطب الجمهور مباشرة (٥) . وهناك أيضـا مسرحية روبرت بولت « رجل لجميع الظروف A man for all seasons » والتى نرى بين شخصياتها (الرجل العادى) وهو راوية ومعلق على الأحداث وممثل فى وقت واحد .

أقلع المسرح الحديث اذن عن تجاهل الجمهور كلية كما كان يحدث أيام المسرح الواقعى ، وبدأ الكتاب الجدد فى استخدام أسلوب مخاطبة للجمهور وتوجيه الحديث اليه مباشرة ، وهو أسلوب ممتاز اذا استخدمه كاتب متمكن من أصول فنه ، وذلك لأن من شان هذا الأسلوب اشراك الجمهور عن طريق غير مباشر فى الأحداث التى تجرى أمامه ومن بين المسرحيات التى أستخدم فيها هذا الأسلوب نذكر هنا مسرحية « جرس طنان » لسمسون ومسرحية « لوثر Luther » لأوزبورن .

وتتعدد وتتنوع الوسائل التى يستخدمها الكتاب الجدد للتخلص من قيود الواقعية . فنجد مثلا أن هناك أكثر من كاتب قد استخدم « المونولوج » ، الذى كان شائعا فى مسرح شكسبير ومعاصريه وتجاهل عن عمد المسرح الواقعى .

نرى هذا فى كثير من مسرحيات ن.ف. سمسون وهارولد بينتر . وهناك من يلجأ الى استخدام الأقنعة ، مثـل جون آردن الذى جعـل معظم شخصيات مسرحيته مرفأ السعادة The Happy Haven يرتدون اقنعة .

ولعل الصفة الثانية التى تميز نتاج هؤلاء الكتاب هى الجرأة فى محاولات التجديد فى الشكل . فتراهم مثلا يفتتون مسرحياتهم الى عدد كبير من المشاهد القصيرة ، أو يكتبون مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد ومسرحيات من فصلين بدلا من ثلاثة فصول كما كان معهودا فى المسرح الواقعى . كما أننا نجد أيضا كثيرا من الأعمال التى خلت عمدا من عنصر الحبكة الفنية التى عدها أرسطو أساسا العمل المسرحى العظيم ، وفى هذه الحالة لا تعرض المسرحية قصة أو موقفا بالذات يقدمه المؤلف ويطوره بعد ذلك ليصل الى ذروة الحركة المسرحية ومنها الى النتيجة التى يمليها منطقه .

ولهذا فاننا نرى ـ وبالذات فى أعمال بيكيت وبينتر موقفا معينا أو مجموعة من المواقف لا تتسلسل زمنيا أو منطقيا ، يعرض من خلالها الكاتب وجهة نظر معينة .

كذلك نلاحظ اختفاء الفاصل الحاد بين الملهاة والمأساة فنجد فى مسرحيات بيكيت (فى انتظار جودو مثلا) وهارولد بينتر (الساقى الآلى مثـلا) ان ما يبعث فيها الضحك يحمل فى الوقت ذاته أحد عناصر التراجيديا ، وبالمثل فان أشد المواقف تراجيدية هو أيضا يبعث فينا الضحك أحيانا .

ويمتد الثورة على الواقعية الى الاخراج المسرحى نفسه . فمن الأشياء المألوفة الآن التخلى عن الستار التقليدى الذى يرفع فى بداية المسرحية ويسدل عند انتهائها ، اذ يدخل المشاهد المسرح فلا يرى الستار الذى يحجب خشبة المسرح عن الجمهور ، وانما يجد أمامه الديكور مباشرة ، والديكور فى أغلب الأحيان بسيط للغاية ، بل ان بعض المسرحيات لا يوجد بها ديكور على الاطلاق .

ومن أهم سمات المسرحيات الحركة الجديدة التى تميل الى الاهتمام بالمشاكل الفكرية والفلسفية ، استخدام الكاتب للصورة ذات الدلالة الرمزية ، والتى ربما كان بها طابع سيريالى خاص. وتتضح هذه السمة فى مسرحيات بيكيت وبينتر ويسكر بوجه خاص . ففى مسرحية «نهاية اللعبة» نجد رجلا أعمى لا يستطيع الحراك ، بينما خادمه لا يستطيع الجلوس ، ووالداه قابعان كل منهم فى صندوق للقمامة بعد أن قطعت سيقانهما ، وفى مسرحية أيام سعيدة نجد الزوجة فى الفصل الأول وقد دفنت حتى وسطها فى الرمال، وفى الفصل الثانى يرتفع منسوب الرمل الى عنقها ، فهى لا تستطيع تحريك جسمها فيما عدا وجهها فى حين أن زوجها يسعى على يديه وقدميه ، فهو يعيش كالحيوان فى جحر وراء الرمال التى دفنت فيها زوجته . ويصل اهتمام بيكيت بالصورة الى حد أنه يستغنى عن الحوار نهائيا فى أحد أعماله المسرحية ويسمى فصل بدون كلام Act without words ولا يشاهد فيه المتفرج سوى تمثيلا سوى تمثيلا صامتا له دلالة رمزية واضحة .

---

(٥) راجع استعمال هذا الأسلوب فى الكتابة المسرحية فى مصر فى آخر عملين مسرحيين للدكتور يوسف ادريس : (الفرافير) و (المهزلة الأرضية) .

هذا وعلى الرغم من أن الأعمال المسرحية الجديدة قد تخلت عن قواعد الواقعية فى الشكل الفنى ، فانها من ناحية المضمون تعد أشد واقعية من المسرحيات الواقعية نفسها ، فنزعت الى اتخاذ حياة الطبقات الدنيا كمادة للمسرح . وشاعت الآن شخصيات الضائعين والمتشردين من أبناء الطبقة الدنيا على اختلاف مهنهم فى هذه الأعمال المسرحية الى حد أنه أطلق على هذا النوع من التاليف المسرحى اسم آدب « المطبخ » نسبة الى احدى مسرحيات ويسكر الأولى واسمها « المطبخ » .

هذا وان كان هؤلاء الكتاب جميعا قد كتبوا أعمالهم المسرحية نثرا الا انهم نجحوا الى حد كبير فى تفجير ينابيع الشعر الكامن في أحاديث الحياة اليومية ، وبخاصة حياة أبناء الطبقات الدنيا ، ومن هنا كان نجاحهم فى التقريب بين عالم الأدب المسرحى الرفيع وحياة الرجل العادى فى القرن العشرين ، وأكبر بكثير من نجاح أدباء مثل اليوت أوفراى .

هارولد بينتر : حياته وأعماله :

ولد هارولد بينتر عام ١٩٣٠ فى حى (الايست اند East End) بلندن لأب يهودى يعمل حائكا واثناء فترة المراهقة أخذ في كتابة بعض القصائد لعدد من المجلات الصغيرة الشأن . ودرس بعد ذلك التمثيل في أكاديمية التمثيل الملكية ، ومدرسة الخطابة والدراما المركزية . وبدأ حياته الفنية تحت اسم مستعار هو (ديفيد بارون) ، ثم قام بجولات كثيرة فى ايرلندا أثناء عمله فى احدى الفرق التمثيلية المختصة بأعمال شكسبير كما اشترك أيضا بنصيب فى الاشراف على ادارة بعض المسارح فىالأقاليم . وفى عام ١٩٥٧ بدأ فى كتابة أول أعماله المسرحية بعد أن شرع فى كتابة رواية أسماها الأقزام The Dwarfs وأول مسرحية كتبها بينتر هى مسرحية من فصل واحد بعنوان : الغرفة The Room (١٩٥٧) ومثلها لأول مرة فريق التمثيل بجامعة بريستول . ونتلقى فى هذه المسرحية ببعض الأفكار الأساسية التى نجدها فى أعمال بينتر التالية ، كما نلتقى بأسلوبه المتميز واستعمالاته اللغوية الخاصة ، والتى أعاد صياغتها نقلا عن لغة الحياة اليومية ، بكل ما فى هذه اللغة من تفكك وأخطاء وفكاهة وسخرية .. والموقف الذى يطالعنا فى هذه المسرحية هو فى ظاهره موقف عادى تماما ، ولكن بينتر أضفى عليه عدة عناصر أخرى ستميز مواقفه التى تطالعنا فى أعماله التالية، ومن هذه العناصر عنصر الغموض الذى يغلف الأحداث والشخصيات بستار كثيف نوعا ما ، لا يبين حقيقة الموقف تماما ، ثم هناك الى جانب ذلك الاحساس الحاد بالخوف ازاء مخاطر العالم الخارجى المهددة لحياة الانسان وأمنه، وفوق هذا كله تعمد الكاتب اغفال تقديم أى شرح أو تبرير لوجود الشخصيات التى أمامنا ، أو لما تقوم به من أفعال أو تتفوه به من ألفاظ . فما يهم بينتر أساسا هو خلق انطباع خاص أو سلسلة معينة من الانطباعات فى نفسية الجمهور . ولهذا فاننا نراه يخلق فى كل مسرحية صورة فنية ذات دلالات رمزية ، تجابهنا منذ البداية ويتولد عنها انطباع معين عن الموقف الذى أمامنا بكل ما فيه من أحداث وشخصيات .. فنجد الصورة الفنية الخصبة للغرفة ـ فى المسرحية المسماة بهذا الاسم ـ وفي مسرحيات أخرى بعدها مثل : الساقى الآلى The Dumb Waiter والم طفيف A slight Ache وهى الصورة الشعرية الأساسية التى تضفى على العمل المسرحى كله دلالاته الموحية المختلفة . ويبرر بينتر استخدامه لهذه الصورة بالذات قائلا :

« شخصان فى غرفة ـ هذه هى الصورة التى استخدمتها أغلب الوقت : يرتفع الستار فيخطر ببالى سؤال ملح وهام : ماذا سيحدث لهذين الشخصين وهما بداخل الغرفة ؟ » .

وليس بخاف ما تحمله هذه الصورة الرمزية من دلالات موحية بالخوف والانتظار وارتقاب ما قد يحدث . وقد بين بينتر نفسه فى اجابة له على سؤال من أحد النقاد ، عن مصدر الخوف عند هذين الشخصين ، فقال :

« من الواضح أنهما يخافان ما هو خارج الغرفة ففى خارج الغرفة يوجد ما يستطيع توليد الخوف فيهما . وانى لمتأكد أن المجهول خارج الغرفة قادر على ارعابك وارعابى أنا أيضا » .

والشخصان فى مسرحية الغرفة هما زوجان « مستر (هد) وزوجته » . وتبدأ المسرحية بمونولوج طويل تلقيه الزوجة ، يفهم منه أن الزوج يعمل سائق لورى ، وانه على وشك أن يقوم برحلة فى الطريق المغطى بالثلوج ويقطع دخول صاحب المنزل هذا المنولوج . ويبدو ـ ونحن دائما نؤكد مع بينتر هذه الكلمة أن صاحب المنزل يقطن فى البيت ذاته مع أمه وأخته . وبعد أن يخرج صاحب المنزل مع الزوج يصل زوج آخر مع زوجته وتفهم أنهما يبحثان عن غرفة ليستأجراها ، ويقولان ان شخصا ما قد أخبرهما بوجود غرفة خالية بالبدروم .

ويخرج الزوجان ويدخل صاحب المنزل ليقول أن الرجل الذى يقطن البدروم قد أخذ يلح عليه طوال عطلة نهاية الأسبوع ، حتى يقول لمسز (هد) أنه يريد أن يراها بمجرد خروج زوجها ، وتوافق الزوجة على رؤيته بعد مناقشة قصيرة . وبعد أن يصل قاطن البدروم يتضح انه زنجى أعمى ، ويبدو أنه يعرف مسز (هد) منذ زمن طويل ، على الرغم من انكارها المتكرر . ويأخذ الرجل فى استعطافها حتى ترضى بالعودة معه (العودة معه الى أين ـ هذا ما لا نعرفه أبدا) ويعود مستر (هد) ويتحدث بطريقة عرضية عن رحلته التى قام بها ، ثم يلقى فجأة بالزنجى على الأرض ويضربه بوحشية ، وتصاب مسز (هد) بالعمى أثناء نزول الستار عن هذه المسرحية .

ولعل هذا الوصف المقتضب السريع لمسرحية الغرفة لا يوفيها حقها ، الا أنه قد يطلعنا على بعض خصائص أسلوب بينتر المسرحى . فالمسرحية تتمتع بخاصية هى أقرب الى طبيعة الحلم ، هى خاصية تحول بيننا وبين التساؤل عن قيمة ودلالة ما يحدث أمامنا بالضبط . وتتضح هذه الخاصية بشكل خاص فى تفصيلات هذا العمل : فهناك الكثير من الجمل التقديرية ، هى تعبيرات غير ذات قيمة فى حد ذاتها ، الا أنها تكتسب أهمية خاصة ، عندما يلقى

عليها شخص آخر ظلا من الشك . فبعد أن نستمع مثلا الى حديث صاحب المنزل العفوى عن أمه وأخته ، يقول مستر هد :

« انى لا أصدق أن له أختا على الاطلاق » ثم هناك موضوع معرفة الزنجى الضرير بمستر هد ، وهل هى تعرفه حقا أم لا ، ربما كانكما ظن البعض ـ أخاها .

والمسرحية بعد هذا لا تطلعنا فقط على أسلوب بينتر المتميز وانما تطلعنا أيضا على مواطن الضعف فى بواكير أعماله ، وهى المواطن التى سيتخلص منها تدريجيا كلما اشتد عوده فى الكتابة المسرحية . ولعل أوضح ما نراه من عيوب فى الغرفة ، هى تلك الرمزية الفجة التى تظهر بوضوح منذ اللحظات الأولى للمسرحية ، وهناك أيضا تعمد أظهار الغموض والعنف بطريقة سطحية ميلودرامية .

وفى عام ١٩٥٧ أيضا يكتب بينتر مسرحيته الثانية الساقى الآلى The Dumb Waiter وهى أيضا من فصل واحد ، وسنعرض لها فى شىء من التفصيل فيما بعد .

وجاءت مسرحية حفلة عيد الميلاد The Birthday Party فى نفس العام لتكون أول مسرحية طويلة يكتبها بينتر . وهنا يمزج بينتر أيضا بين بعض الشخصيات والمواقف التى خلقها فى كل من الغرفة والساقى الآلى ، ولكنه يتخلص هذه المرة من الميلودراما الرمزية الفجة ، وان كان هذا لا ينفى اطلاقا استمرار الجو العام الذى يشيع فيه الغموض والخوف من المجهول . والغرفة فى هذه المسرحية كما فى الغرفة والساقى الآلى ، وفى معظم مسرحيات بينتر الأخرى ، هى ملجأ مؤقت من شرور العالم الخارجى وأهواله . هذا وقد قال بعض النقاد بامكانية تمثيل هذا الرمز ـ الغرفة وما بها من شخصيات ـ لرحم الأم وما به من جنين يخشى العالم الخارجى الذى يجتذبه من الدفء والسكون الى البرد القارس والضجيج المروع .

فالشىء الظاهر فى هذه المسرحيات جميعا ، هو وجود القوى الغاشمة التى تهدد حياة الآمنين داخل الجدران الأربعة ، تلك القوى التى قد تقتحم على الانسان حياته الداخلية فتقضى على هدوئه وسلامه . والمكان المغلق المحدود قد أمسى فى حفلة عيد الميلاد نزلا صغيرا على شاطىء البحر ، لا يقيم به أحد سوى (ستانلى) ، الذى يفهم من حديثه أنه كان فيما مضى عازفا للبيانو ، وهو الآن قانع ببقائه دون عمل ، وصاحبة المنزل (ميج) ، والتى نلاحظ فى تصرفاتها المتتابعة مع (استانلى) ، انها تجمع الى صفات الأمومة التى تظهرها عنصرا جنسيا ظاهرا ، وزوجها الذى لا يهتم بشىء سوى قراءة جريدته .

ونرى (بيج) وهى تلاحق (ستانلى) بحنوها وحدبها عليه ، والاهتمام بكل أمور حياته ، بينما زوجها هادىء فى مكانه يقرأ جريدته ولا ينصت كثيرا للغوها . وفجأة يصل شخصان غريبان أحدهما ايرلندى يدعى (ماكان) والآخر يهودى يدعى (جولد برج) ، من الواضح انهما قد جاءا فى طلب (ستانلى) ، ولكن لأى سبب ، هذا ما لا نعرفه أبدا .

وفى الفصل الثانى تظهر قدراتهما على ارعاب (ستانلى) بأجلى صورها ، وبخاصة فى تلك السلسلة المتلاحقة من الأسئلة غير المترابطة أو المفهومة ، والتى لا يستطيع ستانلى الاجابة على أى منها . وتنهال اتهامات (ماكان) و (جولدبرج) على رأس (ستانلى) ولا يستطيع لها دفعا ، وينتهى التحقيق الذى أقامه هذا الرجلان (لستانلى) بانهيار الأخير فى الحفل الذى يقيمانه فى المساء بمناسبة عيد ميلاده . وفى الفصل الثالث نرى (ستانلى) وقد ارتدى ملابس أنيقة ويصحبه الرجلان الى سيارة تنتظرهم وينطلقون جميعا بدون أن يتفوه (ستانلى) بكلمة واحدة .

من الواضح ان عنصر العنف لم يختف تماما بعد ، وان كانت الرمزية الفجة التى تطالعنا فى مسرحية الغرفة قد حل محلها مزيج متماسك من الرمزية الفنية الرقيقة والتحام عناصر الفكاهة والمأساة والأسطورة بالواقع اليومى لحياة أشخاص عاديين ، بصورة لا تحدث أبدا الا فى الحلم ، وهنا أيضا نجد نفس القوى الخارجية المهددة لسلام الانسان وآمنة متمثلة فى كل من (ما كان) ، (جولد برج) ، ومرة أخرى يتعمد بينتر اغفال الأسباب التى جاء من أجلها الرجلان فى طلب (ستانلى) ، ولا يتاح لنا أيضا معرفة الجريمة التى ارتكبها من قبل والذى من أجلها يساق هكذا الى مكان مجهول ، وحتى القصة التى رواها (ستانلى) عن حياته السابقة ، لا نحس أنها صادقة تماما . وهكذا يتأكد لنا بصورة أوضح أسلوب التشكيك فى كل شىء ، هذا الأسلوب الذى يذكرنا بأسلوب كافكا فى أعماله الروائية (٦) وبالطبع فان عملا مسرحيا مثل حفلة عيد الميلاد يسمح بعدة تفسيرات ، فبينما رأى بعض النقاد أنها تمثل تقييد التقاليد والشكليات للفنان (ستانلى) ومحاولتها قتل الملكات الابداعية التى عنده ، رأى البعض الآخر انها ترمز الى الموت الذى يحل بمكان هادىء آمن فيخطف حياة انسان يتمتع بالهدوء والحب والطمأنينة ، ويذهب به الى حيث ظلمات العدم والخواء . وعلى أية حال فان امكانية تفسير هذه المسرحية على أساس رمزى بحت ، يؤدى الى تصورنا أن بينتر قد كتبها وفى ذهنه فكرة مسبقة يريد التعبير عنها فى شكل درامى رمزى ، ولكن بينتر نفسه ينكر تماما أنه يقوم بتأليف مسرحياته بهذا الأسلوب ، فقال مثلا فى مقابلة له مع الناقد الانجليزى كينيث Kenneth Tynan

« أظن أنه من المستحيل ـ وبالتأكيد بالنسبة لى شخصيا ـ الشروع فى كتابة أى عمل مسرحى ينبثق من فكرة مجردة .وانما أبدأ فى كتابة العمل المسرحى وفى ذهنى صورة موقف ما ، وبضع شخصيات مشتركة فى هذا الموقف ، ويظل الجميع حقيقيين دائما بالنسبة لى ، فان لم يتحقق هذا فانى لا أستطيع كتابة العمل المسرحى » .

هذا وقد كانت مسرحية حفل عيد الميلاد هى أول مسرحية لبينتر يقوم بتمثيلها ممثلون محترفون : فقد قدمت لأول مرة عام ١٩٥٨ على مسرح الفنون بكمبردج ، فصادفت بعض النجاح ، ولكنها عندما عرضت فى العام التالى فى لندن صادفت نجاحا ساحقا ، ثم مثلت بعد ذلك فى سان فرانسيسكو فى يوليو ١٩٦٠ .

(٦) راجع بصفة خاصة المحاكمة The Trial والقلعة The Castle

وجدير بالذكر أن نصيبا كبيرا من نتاج بينتر – مثله فى ذلك مثل نتاج كثير من كتاب الحركة الجديدة – قد كتب أساسا للاذاعة أو التليفزيون .

فمسرحيته التالية ألم طفيف . A slight Ache قدمت لأول مرة فى البرنامج الثالث بالاذاعة البريطانية فى يوليو ١٩٥٩ . وبينتر يستغل هنا امكانيات الاذاعة المحدودة ، فالمسرحية ليس بها سوى ثلاثة أشخاص يظل أحدهما صامتا طوال المسرحية ، فيبدو طوال الوقت محاطا بجو بينتر الملىء بالرهبة والغموض . ولأول مرة نرى فى الغرفة) نافذة يطل منها الناس على العالم الخارجى ، ولأول مرة أيضا تدعى القوى الغامضة المهددة لحياة الانسان وآمنة الى دخول الغرفة حيث تلعب دورا سلبيا تماما . وشخصيات المسرحية هى رجل وزوجته ، وبائع الثقاب الصامت أبدا ، والذى يقف على الطريق الزراعى المهجور بالقرب من منزل الزوجين . وبائع الثقاب هذا واقف فى مكانه منذ بضعة أشهر ، ولكن ماذا يفعل ؟ فهو لا يبيع ما معهمن ثقاب ، ويبدو أنه لا يغادر مكانه أبدا ، فهو هناك منذ الصباح الباكر ويظل هناك الى أن يأوى الزوجان الى فراشهما ليلا . ويقلق وجوده (ادوارد) وزوجته (فلورا) ، ويصر (ادوارد) على أن يدعو الرجل الى منزله ، وما أن يدخل بائع الثقاب منزل الزوجين ، حتى يشرعا فى اسقاط كل مخاوفهما واحساسهما بعدم الرضاء عليه ، فهو بالنسبة لادوارد) محتال كبير ، ولعله أيضا شخص عائد من الماضى خبيث الطوية ، يسعى وراء شىء ، سيحصل عليه بمجرد أن يرتكب (ادوارد) أية هفوة . ولعله تتمثل فيه أيضا – كما قال بعض النقاد – كل النقائص التى يحس (ادوارد) بوجودها داخله) .

أما بالنسبة (لفلورا) فهو يمثل الزوج الذى كانت تبغيه ، الحيوان الأليف الذى تبغى مداعبته وتدليله ، الطفل التى تسبغ عليه كل مشاعر الأمومة وحنانها . وينهار ادوارد) ازاء هذه الشخصية التى لا تلتزم بشىء ولا تنتمى الى أى شىء (ولعل القصة القصيرة التى كتبها بينتر بعنوان الاختبار The Examination تلقى مزيدا من الضوء على الموقف الذى يعالجه فى هذه المسرحية ، اذ أنه يعالج هناك نفس الموقف تقريبا ولكن من الداخل ، أى من خلال العقل الانسانى) .

وتنتهى مسرحية ألم طفيف بأن تستبدل (فلورا) بائع الثقاب بزوجها ، بعد أن أكسبها وجود الأول قوة جديدة ، وينزل الستار ونحن نشاهد (ادوارد) وقد علقت فى عنقه الصينية التى عليها علب الثقاب .

وهناك تشابه كبير بين بائع الثقاب فى مسرحية بينتر هذه ، وبين شخصية القاتل فى مسرحية يونسكو المعروفة بهذا الاسم : ففى مسرحية يونسكو نرى برجينيه – الذى يثيره صمت القاتل المستمر – تنتابه نوبات محمومة لا يتوقف فيها عن الكلام فى أى شىء الى أن يتداعى وينهار تماما فى نهاية الموقف . وكذا أيضا فى مسرحية بينتر تستخدم الشخصية الصامتة أبدا فى أن يسقط عليها الزوجان كل مشاعرهما الدفينة . فنرى (ادوارد) ، اذ يسقط أفكاره ومشاعره على بائع الثقاب الصامت ، يجابه لأول مرة الفراغ المروع الذى بداخله ، فينهار ويتداعى ، هذا فى الوقت الذى تسقط فيه (فلورا) أفكارها ومشاعرها التى تشوبها الرنة الجنسية فتستبدل بائع الثقاب بزوجها. الا أنه من المحتمل ألا يكون بائع الثقاب فى هذه المسرحية ، بصمته المطبق الا جزءا من خيال الزوجين العجوزين ، وبهذا لن يتسنى للمستمعين الى هذه المسرحية فى الاذاعة ، أن يتحققوا ما اذا كان هذا الرجل له وجود حقيقى أم لا .

لقد أثبتت هذه المسرحية قوتها وفاعليتها الدراميه عندما قدمت على خشبة المسرح (مسرح الفنون ، بلندن فى يناير ١٩٦١) .

وكما رأينا فان عنصر الغموض والرعب من المجهول مازالا موجودين فى هذه المسرحية فالقوة المبهمة التى تهدد الانسان مازال يخشى وجودها (فادوارد) هنا – مثله فى ذلك مثل (ستانلى) ، و (جص) و (بن) فى المسرحيات السابقة ، يقع فريسة لمخاطر غير معلومة ، وتهديدات مبهمة ، وأخيرا لمصير سخيف لا معنى له ، لم يكن يضعه فى الحسبان .

ولكن هذا كله لا ينفى وجود عنصر الكوميديا أيضا فى هذه المسرحيات جميعا ، وبالأخص فى مسرحية الساقى الآلى ولا يظنى القارىء أن الفكاهة دخيلة هنا على جو الرعب والغموض ، فالواقع أنها تدور حول نفس الأشياء التى تدور حولها مشاهد الرعب وبالتحديد : عدم القدرة ، أو على الأصح كما قال هـ . بينتر نفسه ، عدم استعداد الانسان لأن يتفاهم مع الآخرين . ولهذا كان من المستحيل علينا أن نقابل شخصيتين فى أى مسرحية من مسرحيات بينتر تقتربان احداهما من الأخرى فى الذكاء والفهم . فهناك دائما شخصية أسرع وأذكى فى الحديث من الأخرى ، فكان أن نشأ عن هذا اضطراب حتمى فى مجرى الحديث ، اذ بينما يكون الشخص الأول قد انتقل الى موضوعات أخرى يكون الأول ما زال يتحدث فى أول موضوع تكلما فيه ، ويستغل بينتر هذه الصفات كلها فى خلق مشاهده الكوميدية المتميزة .

وكتب بينتر بعد ذلك عدة مسرحيات قصيرة واسكتشات درامية لكل من الاذاعة والتليفزيون ، وقيمة هذه الأعمال تعد ضئيلة نسبيا اذا ما قورنت ببقية الأعمال الأخرى لهذا الكاتب الشاب ، وان كان كل منها يحمل فى ثناياه بعض سمات فن بينتر المسرحى . ولقد حول بينتر أحد منولوجاته المبكرة الى حوار أسماه الأسود والأبيض The Black and White وتبعه بآخر أسماه مشكلة فى المصنع Trouble in the Works وتوالت بعد ذلك الاسكتشات الدرامية التى كتبها بينتر للاذاعة والتليفزيون ومن بينها : عرض خاص Special offer وآخر من يذهب Last to go ورجال للبيع . Men for sale طالب وظيفة Applicant وهذه كلها ظهرت فى مجلد واحد بعنوان : الم طفيف ومسرحيات أخرى (طبعة ميثوين سنة ١٩٦١) .

وان كانت هذه الاسكتشات هى فى نهاية الأمر مسرحيات مصغرة – كما قال عنها بينتر ، الا أنها تختلف

بعض الشيء عما سبقها من أعمال . فلا يوجد هنا مثلا الأثر البارز المحسوس للقوى المهددة لسلامة المرء وأمنه ، ولا يقوم صراع واضح بين قوى النور والهدوء داخل الغرفة المغلقة ، وبين قوى الظلمة والفوضى التى تهبط علينا فجاة ، وتغزو عالمنا الداخلى المحدود .

وسنكتفى هنا بنظرة سريعة على بعض هذه الاسكتشات، ففى الاسكتش المسمى الأسود والأبيض نلتقى فى أحد المقاهى التى تظل مفتوحة طوال الليل ، نلتقى بعجوزين طاعنين فى السن ، ويبدو انهما بلا عمل ولا مال ، ولا عائلة وتاخذان فى الثرثرة فى شتى الموضوعات ، بصورة تثبت لنا فكرة بنتر الأساسية باستحالة التخاطب أو التفاهم بين أى شخصين . وفى أثناء ثرثرتهما هذه نراهما تراقبان الطريق وبالأخص سيارات الاتوبيس الليلية وهى تجرى فى الطريق ، لتوصل الركاب الى منازلهم فى آخرساعات الليل . بينما تبقى العجوزان تعانيان من وحدتهما وفقرهما الداخلى والخارجى .

وفى اسكتش آخر بعنوان موقف اختيارى Request Stop نرى امرأة أخرى تثير ضجة عند موقف الأتوبيس ، مدعية ان رجلا وسيما يقف خلفها مباشرة قد تقدم اليها بطلب غير لائق . وبالطبع يتركنا بينتر ونحن لا نعرف حقيقة الموقف تماما ، ما هو هذا الطلب غير اللائق الذى تقدم به هذا الرجل الى هذه السيدة ، وهل هو حقا قد طلب منها شيئا على الاطلاق ؟ هذا ما لا سبيل لنا الى معرفته .

وهكذا نرى من هذه اللمحة السريعة ، هذه الاسكتشات تدور حول مواقف يشترك فيها شخصان أو أكثر ، وفى جميع الحالات يتضح فشل الشخصيات ـ أو بتعبير أدق ـ عدم استعداد تلك الشخصيات للتحدث أو التفاهم بعضها مع بعض . صحيح ان المرأتين فى المقهى الليلى تتحادثان ، ولكن هذا الحديث يتم على مستوى شكلى وسطحى جدا . أما المراة التى تثير ضجة عند موقف الاوتوبيس فالقارىء أو المتفرج يحس بوحدتها التامة وعزلتها عما حولها .

وهكذا نرى أن بينتر يؤكد دائما سواء فى الاسكتشات القصيرة أو فى المسرحيات الطويلة عدم استعداد الانسان لتفهم اقرانه او التخاطب معهم فعملية التخاطب ذاتها بين أى شخصين ـ وكما قال هو فى مقابلته مع ثاينان ـ مثيرة للفزع الى حد كبير ، الى درجة انه بدلا من أن يكون هناك تجاذب لاطراف الحديث بين شخصين او أكثر نجد ما يتم بينهم ما هو الا مجرد استمرار للحديث عن أشياء بعيدة كل البعد عن أصول أو جذور العلاقة بين هؤلاء الأشخاص . ولقد كتب بينتر ذات مرة يقول :

« ليس هناك فى نظرى فرق جوهرى بين الاسكتشات التى اكتبها (للاذاعة أو التليفزيون) وبين بقية مسرحياتى فما يهمنى فى المقال الأول دائما هو « الناس » فانا اريد ان اقدم للجمهور اناسا احياء جديرين باهتمام هذا الجمهور، لانهم اولا وقبل كل شىء أحياء ، وليس بسبب أى درس أخلاقى يمكن للمؤلف أن يستخلصه من تصرفاتهم » .

وفى المسرحيات التى كتبها بينتر فى نفس الفترة التى كتب فيها اسكتشاته الدرامية ، نجده يخفف من ضغطه السابق على عنصرى الغموض والرعب . نجد هذا فى مسرحيته التالية التى كتبها للاذاعة وأسماها نزهة ليلية A Night Out وأذيعت لأول مرة فى مارس ١٩٦٠ وقدمها التليفزيون فى أبريل من نفس العام . وتشترك مسرحيته التليفزيونية مدرسة ليلية Night School التى قدمها التليفزيون فى يوليو ١٩٦٠ فى الصفات العامة لمسرحية نزهة ليلية وبقية الاسكتشات الدرامية القصيرة ، فى انها جميعا تعتمد فى تأثيرها الدرامى على استخدام تعبيرات الحياة اليومية واستعمالاتها اللغوية غير الخاضعة لقواعد المنطق ، فتخلق لدى المتفرج والقارىء على السواء احساسا عاما (بالعبث) وعدم جدوى حالة البشرية كلها .

ومسرحية نزهة ليلية تعرض لنا مغامرات موظف كتابى باحدى الشركات يدعى (البرت ستوكس) وهو شاب يعانى من شعور حاد بالكبت ساعد فى خلقه والدته المسيطرة على كل تصرفاته وحركاته تحت ستار حبها وخوفها عليه ، ويلاحظ القارىء والمتفرج على السواء وبكل وضوع أن هذه العواطف الأموية المتطرفة والتى تذكرنا بحب (ميج) المشوب بالعواطف الجنسية نحو (ستانلى) فى مسرحية حفل عيد الميلاد تخنق (البرت) وتعوق كل محاولة من جانبه لتحقيق ذاته وحريته ويتضح هذا فى موقف بسيط للغاية حينما يدعى (البرت) الى حفلة تقيمها الشركة التى يعمل بها وتقوم أمه بسلسلة من المحاولات لمنعه من الذهاب الى الحفلة ولكن البرت ينجح أخيرا فى الافلات منها . ويذهب بالفعل الى الحفلة ولكنه يشعر هناك باحساس حاد بالذنب لأنه ترك أمه ولم يعبأ بنصائحها . وفى الحفلة يتسبب أحد رؤسائه فى ايقاعه فى موقف محرج ، عندما يعاكس الأول احدى الفتيات ، وتقع المهمة على راس (البرت) الذى تصادف وجوده بالقرب من هذه الفتاة ويستعدى هذا الموظف بقية الفتيات على (البرت) حتى يجبرنه جميعا على الفرار بجلده من الحفلة ويعود الى منزله حيث تلاحقه أمه مرة أخرى باتهامها اياه بمعاكسة الفتيات الساقطات فيفقد (البرت) أعصابه ويلتقط شيئا ما ويلقى به على أمه ، وينطلق خارجا من المنزل ، ظانا أنه قتل أمه أو على الأقل أصابها اصابة بالغة . وفى الطريق يذهب مع احدى بائعات الهوى الى منزلها حيث يتحدثان معا بعض الوقت الى ان يثور (البرت) عليها بعد اكتشافه زيف كل ما حدثته به عنها وعن اسرتها ويعود (البرت) الى منزله حيث يجد ان امه لم يصبها سوء وان كان يبدو ان تجربة الأمس قد طهرتها بعض الشىء من سيطرتها على ابنها .

ويجابه القارىء والمتفرج هنا سؤال هام : هل تحرر (البرت) من قيوده بعد ما مر به من أحداث وتجارب فى الليلة السابقة ـ وتنتهى المسرحية والسؤال مازال معلقا بدون اجابة أكيدة والمسرحية بعد هذا تخدع المتفرج والقارىء ببساطتها الظاهرية الا أن بينتر قد عمد هنا الى بناء المسرحية بناء محكما ، يظهر فى ابرازه لأزمة (البرت) من خلال سلسلة متعاقبة من المواقف يعكس كل موقف من زاويته الخاصة أزمة (البرت) العامة . فملاحقة بائعة الهوى ومحاولتها اغراءه وتذكرنا بما كان يحسه

البرت من شوق جنسى نحو زميلاته فى حفلة الشركة، واحساسه الحاد أيضا بالفشل والخجل والياس . وهكذا يتجمع لنا فى مشـــهد (البرت) مع بائعة الهوى ، كل عنـاصر أزمة (ألبرت) بوصفه ابنا خاضـعا لأمه ، فيتضـح لنا أكثر موقفه من أمه وعدم مقدرته على مقاومتها ، ثم خجله حيال الجنس الآخر وخوفه منه . صـحيح أنه نجح فى الهروب من أمه وذهب بالفعل الى الحفل ، ولكنه يصـاب هنـاك بالاخفاق والفشـل فى الاندماج مع الجمـاعة ، ويذهب مع بائعة الهوى حيث يجـابه مرة أخرى كل مشـاكله وازماته التى حاول الهروب منها .

واذا ما جئنا الى مسرحية بينتر التليفزيونية «مدرسة ليلية» فاننا سنلمس عودته الى احد اهتماماته الأساسية : الا وهى غرفة الفرد الخاصة به والتى ترمز الى مكانه فى العالم . فى هذه المسرحية يكتشف (والتر) أثر عودة من السجن لاتهامه فى قضية تزوير ، أن عمتيه المسنتين قد قامتا بتاجير غرفته لفتاة تدعى (سالى) . و (سالى) هذه تصف نفسها بانها مدرسة وهى تخرج كثيرا بالليل تحت سـتار دراسـها للغات الأجنبية فى احـدى المدارس الليلية ، ولكن (والتر) يكتشف ـ أثناء احضاره لبعض حاجياته من غرفته (غرفة الفتاة الآن) ـ أن الفتاة ما هى فى الواقع سـوى مضيفة فى احد النوادى الليلية (وعلى الرغم من وجود فرص كبيرة أمام (والتر) لاقامة علاقة من اى نوع مع هـذه الفتـاة ، فانه لا يحاول هذا أبدا . بل يكلف أحد أصـدقاء عمته وهو رجل أعمال مثير للريبة ، التجسس عليهـا . ولـكن الأخير يطمع فى أن يقيم علاقة شخصية مع (سالى) ، وفى أثناء حديثه معها يكشف لها عن حقيقة تكليف (والتر) له بالتجسس عليهـا . ويعود رجل الأعمال الى (والتر) ليخبره بما حـدث ، ولكنه يخفى عليه بالطبع معرفة الفتاة بقصة التجسس ، وتترك (سالى) الغرفة وتغادر المنزل ، خشية افتضاح أمرها . وبذا يفقد (والتر) فى محاولته الملحة لاستعادة غرفته ، كل فرصة لاكتساب قلب الفتاة وانشاء علاقة سوية معها . وبهذا يضيع الادعاء والتظاهر بما هو ليس حقيقى ـ اذ يدعى (والتر) لسالى أنه مقاتل كبير ، ويعرف هو أنهـا ادعت للجميع أنها تذهب لتلقى بعض الدروس فى مدرسـة ليلية نقول أضاع التظاهر على الاثنين كل فرصـة ممكنة لاقامة علاقة صادقة مثمرة .

وفى نفس العام (١٩٦٠) يقدم لنا بينتر مسرحيته الطـويلة (الحـــارس) The Caretaker فيحقق بهـــا لدى جمهور المسرح والنقاد نجاحا كبيرا ، وتمتد مـدة عرضها على مسارح لندن عدة أشهر متتابعة . والمسرحية من ثلاثة فصول ، وتدور حول ثلاث شخصيات هم الاخوان (استون) و (ميك) وعجوز متشرد اسمه (ديفيز) . أما (استون) فهو فى الثلاثينات ، طيب القلب ، بطىء الفهم الى حد ما ، وتبدأ المسرحيـة لعودته الى منزله القـديم المتداعى ، وقد دعا العجوز (ديفيز) لقضـــاء الليلة فى غرفته ، بعد أن أنقذه من معركة فى أحد المقاهى. (وديفيز) المتشرد رجل مغرور ، متكبر ، محب للاستطلاع ، متعصب ، عنده احساس عميق بسموه ورفعته عن الآخرين .

ويعود (ميك ـ وهو الأخ الأصغر (لاستون) ، وهو بعكس أخيه ، رجل قد خبر الحياة والناس خبرة واسعة ـ يعود الى منزله فيفاجا بأن شـقيقه الذى يعيش فى وحدة وعزلة تامة عن النـاس والمجتمع قد أنس الى ذلك المتشرد العجوز (ديفيز) ، وأصبح يثق فيه ثقة كبيرة . ويكتشف (ميك) بعد فترة وجيزة ، وبحكم خبرته بالناس ، مقدار خبث (ديفيز) وسعيه للسيطرة على أخيه ، وذلك عندما يوحى (ميك) الى (ديفيز) بانه هو أيضا يثق فيه كل الثقة، وأنه يريد أن يجعله حارسـا لهـذا المنزل الذى يمتلكه . ويقع (ديفيز) فى الفخ ، ويبـدأ فى التقرب من (ميك) والتزلف اليه خاصة بعد أن يفهم أن (ميك) هو صاحب الـكلمة العليـا فى المنزل ، بل يذهب (ديفيز) الى حـد مهاجمة (استون) واتهامه بالجنون ، خاصـة وأنه يعلم منذ البداية أنه تلقى علاجا بالصـدمات الـكهربائية فى احدى المصحات (ويحاول ديفيز بعـد ذلك الايقاع بين الأخوين ساعيا الى التخلص منهما معا والحصول لنفسـه على المنزل ، أو على الأقل على غرفة مستقلة خاصة به . ولكن (ميك) و (ستون) يكتشفان لعبته القذرة ويطردانه شر طردة .

ومرة أخرى نجد فى مسرحيـة الحارس سـعى المرء وصراعه المستميت للحصـول على حجرة خاصة به يعيش فيهـا ـ وهى احـدى الثيمات التى اهتم بها بينتر كثيرا وعالجها ـ كما رأينا فى أكثر من مسرحية له . والشخص الذى يسـعى للحصـول على غرفة خاصة به ـ أو بعبارة أخرى ـ على مكان مميز له ـ هو (ديفيز) المتشرد العجوز الذى يجسد لنا ضعف الانسان واستماتته فى الدفاع عن وجوده هـنـا وحاجته الملحة الى مكان خاص به يهدأ اليه ويشعر فيه بالأمن والسلام ، ولكننا نراه يفشل فى مسعاه ، لأنه غير قادر مطلقا على اخضـاع نفسه لأى نظام يتيح له فرصة الحصـول على بغيته . ويعبر (ميك) عن هذا بعد أن يكتشف حقيقة (ديفيز) بقوله :

« يا لك من رجل غريب الأطوار ! انك لغريب حقا ، فمنذ مجيئك الى هنا ، وليس لدينا سـوى المتاعب . حقـا انه لا يمكننى أن آخـذ أى شىء تقوله على عواهنه ابدا . فكل كلمة تنطق بها تسمح بتفسيرات عديدة مختلفة. وأغلب ما تقوله أكاذيب وما انت الا حيوان برى ، أو اذا اردت الحقيقة ، انك لبربرى متوحش » .

ولعل قدرة (بينتر) ككاتب مسرحى تتضح فى الموقف المأسوى الذى نشاهده فى آخر المسرحية ، حينما يطلب (ديفيز) من (ميك) منحه فرصة أخرى يثبت فيها حسن نيته وصلاحيته للعمل . ذلك الموقف الذى يذكرنا ـ كما قال بحق الناقد المسرحى الرومانى الأصـل مارتن اسلن Martin Esslin ـ بموقف آدم قبيـل خروجه من الجنة مباشرة وهو يطلب منحه فرصـة أخـرى لاظهار توبته . فصفات (ديفيز) الأساسية من كذب ، وادعاء ، وغطرسة ، وعدم مقدرة على مقاومة اغتنام الفرص بأسرع وأحط الوسائل ثم ضعفه وتخاذله فى النهاية ، هى جميعها مقومات خطيئة الانسـان الأول . وبهذا يكون بينتر قد حقق بمسرحيته هذه خروجا من النطاق المحلى الى النطاق

الانسانى الأكثر رحابة اذ أن الموقف المأسوى هنا لا ينبثق من عناصر العنف والغموض والمفاجأة ، التى دأب بينتر على استخدامها واللعب بها فى معظم مسرحياته السابقة ولقد بين بينتر ـ فى مقابلة له مع الناقد المسرحى كينيث تاينان ـ ان الفكرة الأصلية التى كانت فى ذهنه عند كتابة هذه المسرحية ، قامت أصلا على أساس ادخال عنصر العنف فى المسرحية . فيقول بينتر :

« كانت الفكرة الأصلية عنده هى انهاء المسرحية بقتل المتشرد العجوز (ديفيز) شر قتلة ... وفجأة خطر لى أن هذا ليس ضروريا .. وأظن أنى تطورت فى هذه المسرحية ، فلم تعد بى حاجة الى ألعاب النوادى الليلية من اطفاء الأنوار والصراخ فى الظلام ، بالقدر الذى كنت أستمتع به عند استخدامى لها من قبل ، وأنا أرى بالفعل فى هذه المسرحية موقفا انسانيا بحتا ، يمس ثلاثة أشخاص وليس ثلاثة رموز » .

الا أن انتهاء المسرحية على هذا النحو المأسوى لا يعنى خلوها من عنصر الفكاهة ، فقد دأب بينتر فى كل أعماله ـ كما قلنا من قبل ـ على مزج الفكاهة بالمأساة ، ولعل عنصر الكوميديا فى هذه المسرحية ينبع من تعرف الجمهور على تعبيرات الحياة اليومية التى تستعملها شخصيات المسرحية بشكل مبالغ فيه الى حد ما .

ويكتب بينتر مسرحية أخرى للاذاعة باسم الأقزام . Dwarfs قدمها البرنامج الثالث بالاذاعة البريطانية لأول مرة فى ٢ ديسمبر ١٩٦٠) وهى مسرحية مبنية أساسا على رواية كان بينتر قد شرع فى كتابتها فيما بين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٧ الا أنه لم يتمها .

وقد كان النص الروائى يحتوى على أربع شخصيات : ثلاثة رجال وفتاة ، ولكن بينتر عند كتابته للمسرحية ، حذف الفتاة نهائيا واحتفظ بالرجال الثلاثة : (بيتر) ، (مارك) و (لين) .

و (الغرفة) هذه هى غرفة (لين) ، التى يريد كل من بيتر ومارك الاستيلاء عليها ، عن طريق ايقاع (لين) بالآخر . وغرفة (لين) ، مثلها فى ذلك مثل احساسه الشخصى بالواقع عرضة لعملية تغيير دائم :

« الا ترى أن الغرف التى تعيش فيها ... تفتح وتغلق ؟ انها تغير أشكالها حسب هواها ، ولن أفتح فمى أبدا ، اذا هى راعت بعض النظام . ولكنها لا تفعل هذا قط . وانى لا أستطيع أبدا معرفة الحدود التى أوحى اليها بالايمان بطبيعتها » .

ومسرحية الأقزام مسرحية بلا حبكة درامية ، وانما هى فى نهاية الأمر سلسلة من المتنوعات لموضوع واحد هو الفرق بين الواقع والخيال ، أو كما يقول (بيتر) (للين) :

« ليس عندك أدنى فكرة عن كيفية الاحتفاظ بمسافة كافية بين الشىء الذى تشمه وبين فكرتك عنه ، وكيف لك أن تأمل فى التحقق من أى شىء طالما انك تسير طوال اليوم وأنفك مدسوس بين قدميك » .

وبيتر هذا الذى يدعو الى الواقعية يتبع قوله هذا بأن يقص على (لين) حلما له رأى فيه اناسا تتقشر وجوههم هلعا تحت الأرض .

ومرة أخرى تخدع القارىء والمشاهد بساطة المسرحية الظاهرية ، فعلى الرغم من بساطة بنائها ، وخلوها من حيل بينتر السابقة التى تهدف الى خلق جو من الغموض والخوف ، فاننا نجدها فى الواقع مسرحية معقدة وصعبة. فلين يعانى من مرض الهلوسة الذى يصور له أنه أحد أعضاء عصابة من الأقزام يقوم هو باطعامها قطعا صغيرة من لحم الفئران الأحمر . وعالم الأقزام هذا الذى فى ذهن لين هو نفسه عالم كل من (أستون) فى مسرحية (الحارس) و (استانلى) فى مسرحية حفلة عيد الميلاد : فالثلاثة يشتركون فى تجربة واحدة : وهى أنهم قد طردوا جميعا من عالمهم الخاص ، على ما به من قذارة والذى كان باستطاعتهم ان يستغرقوا فى رؤيتهم الشخصية بداخله طردوا من هذا العالم الى مصير مجهول لا يعرفون عنه شيئا محددا ، وانما من الواضح أنه مصير غير سار على أية حال .

وبينتر الذى يعترف بتأثير (كافكا Kafka) و (بيكيت Becket) على فنه وفكره نراه هنا يهتم مثلهما بالانسان ومصيره أو نهايته ، أو كما يقول (لين) :

« السؤال الأساسى هو من أنت ؟ ليس لماذا أو كيف أو حتى ماذا ... انك خلاصة انعكاسات عديدة كم عددها ؟ وانعكاسات من هى ؟ هذا ما تتكون منه » .

واهتمام بينتر بمشكلة الذات هو الذى يميز فى الواقع بين كاتبنا هذا وبين الواقعيين الاجتماعيين من كتاب المسرح الانجليزى الشبان والذين ينتمون الى نفس جيله ، وان كان بينتر يشترك معهم فى قدرته على اجادة صياغة لغة الحياة اليومية ـ بكل ما فيها من تفكك ولا معقولية ـ على خشبة المسرح .

ولأول مرة يسمح لنا بينتر فى هذه المسرحية بالاطلاع على ما يجول بذهن احدى شخصياته ، وهو يحقق هذا من خلال استخدامه لتكنيك تيار الشعور فى منولوجات (لين) العديدة .

فمن خلال (لين) نتعرف على كل من (مارك) و (بينتر) فلين يتصور (بينتر) على انه طائر نورس يسير على شاطىء البحر منقيا فى اصرار عجيب عن حصاة فى الوحل . أما (مارك) فهو فى ذهن (لين) قابع فى هدوء ينم عن راحة البال بجانب المدفأة مثلما يفعل العنكبوت فى بيته . و (لين) يخاف الأقزام الذين يراهم فى هلوسته ويمقت العمل معهم ، ولكنه يشعر مع هذا ، عندما ينحسر عنه عالم الحلم ، بخسارة كبيرة لحرمانه من دفء قاذورات الفناء الذى يعيش فيه الأقزام ويتولد لدى لين احساس حاد بالوحدة اذ يترك فى النهاية وحيدا فى غرفته ليجابه بمفرده مشكلة وجوده ومصيره .

وينتقل بينتر بعد هذا فى مسرحيته العاشق The Lover (وقد كتبها أصلا فى سنة ١٩٦٣ للتليفزيون) الى موضوع جديد بالنسبة له : وهو العلاقة بين الزوج وزجته .

ومسرحية العاشق تدور حول العلاقة بين زوجين تبدو عليهما امارات السعادة الزوجية والتفاهم التام . ونرى الزوج يسأل زوجته ، وبكل هدوء ، عما اذا كان عشيقها سيأتى اليها بعد الظهر أم لا ، بل نراه أيضا يسألها ـ عن أحواله وصحته . ونفاجأ عندما نرى العاشق بعد ذلك ، اذ انه ليس سوى الزوج وقد ارتدى ملابس

مختلفة عن ملابسه السابقة واستعار اسما جديدا (اسم الزوج الحقيقى ريتشارد واسمه المستعار فى دور العاشق : ماكس) ونكتشف أن الموقف كله ما هو الا لعبة بارعة يلعبها الزوجان ، وبها يفصلان بين علاقة الزوج بزوجته من ناحية، وبين علاقة العاشق بعشيقته من ناحية أخرى .

ويتقن الزوجان لعبتهما الى حد أنهما يبدآن فى التصرف كما لو كانا حقيقة غير مخلصين كلاهما للآخر . (ويذكرنا هـذا الموقف بموقف آخر مماثل له فى مسرحيـة الـكاتب الانجليزى الشـاب جون أوزبورن لعبة التخفى Under plain cover وان كان بينتر قد عالج الموقف هنا بعمق أكثر) واللعبة فى مسرحية العاشق ليست مجرد تسلية يسرى بها للزوجان عن نفسيهما ، حتى يحتفظا بما للعلاقة الزوجية من متعة اثارة ، وانما هى فى الواقع تعنى تقبل الزوجين للحقيقة الواقعة التى لا فرار منها ، والتى سمعنا احدى شخصيات بينتر ترددها من قبل : وهى أن كل فرد هو فى النهاية عبارة عن خلاصة انعكاسات عديدة مختلفة فهو الزوج ، والعاشق المدافع عن العرض ، وهاتك الحرمات فى آن واحد ، وهى الزوجة العـاقلة التى تحس بالمسئولية والخليلة الذكية اللعوب ، البـاحثة عن اللذة العابرة ، لا فرق بين هذه الصـور كلها ، ولا عجب فى أن يجمع الانسان بينها ، ويوفق بين متناقضاتها .

والواقع أن ريتشـارد وزوجته سـارة مقتنعان تماما باسـتحالة الحيـاة معا على أية تصـورات أخرى سـوى تقبلهما معا لفكرة أن الانسان فى جوهره ما هو الا مجموعة من جزئيات غير متكاملة ولا يمكن تكاملها بأى حال .

وفى نفس العـام (١٩٦٣) يكتب بينتر مسرحيـة تليفزيونية أخـرى بعنـوان المجموعـة The Collection وهى التى سنعرض لها بشيء من التفصيل فيما بعد .

أما آخر مسرحيات بينتر واسمها العودة الى الوطن The Home Coming (١٩٦٥) فهى في الواقع عودة بينتر الى الغموض المفرط ، والاهتمام (بثيمات) طالما عالجها وأكد في أكثر من عمل سـابق ، ومنها مثلا فكرة الأمومة المختلطة بالمشاعر الجنسية المثيرة والتى تصل فى هـذه المسرحية الى حد العهر . والمسرحية هى أيضا محاولته لاستكشاف جوانب انسان تسوقه غرائزه وسط مجتمع غريب شاذ يذكرنا بمجتمع الاقزام الذى تخلقه هلوسات (لين) في مسرحية الاقزام .

هذا ومن الصعب تلخيص هـذه المسرحية تلخيصا يوفيها حقها ، أولا لأنها مفرطة فى الغموض والصـعوبة ، وثانيا لأن حوارها يتميز بامكانية الذهاب فى شرحه مذاهب عديدة .

ففى الفصـل الأول نرى الأب (ماكس) وهو شـيخ متقدم فى العمر ، يتحدث مع ابنه لينى ، ولا تظهر فى هذا الحديث السمات العادية للعلاقة بين الأب وابنه ، فالأب يتلذذ باذلال ابنه والمباهاة بمغامراته أيام فتوته وشبابه ، بينما نرى الابن يشتم أباه ويسخر منه . ثم يدخل (سام) وهو شقيق (ماكس) ويعمل سائقا ، ويأخذ (ماكس) فى شن هجوم عنيف عليه يقصد كشـف ضعف (سـام) وسياسته بل نراه أيضا يهدده بطرده من المنزل اذا هو عجز عن دفع نفقات طعامه وسكنه .

ويأوى الجميع الى فراشـهم ، ثم يدخل (تيدى) الابن الثانى لماكس وهو يعمل بالتدريس فى احدى جامعات أمريكا منذ سنوات غاب فيها عن العائلة ومع (تيدى) نرى زوجته (روث) ، التى لا تلبث أن تترك زوجها فى البيت وتخرج للقيام بنزهة قصيرة على الأقدام وتعود من نزهتها لتجد (لينى) جالسا فى الصالة ويتعارفان ثم يأخذ (لينى) فى التحدث معها عن حوادث غريبة فى حياته وتلاطفه (روث) كأنه ابنها فينفر منها نفوره من عاهرة .

وفى الصـباح يفاجأ الأب بابنه ويسـأله عن العاهرة التى معه ويصر على استعمال هذا الوصف حتى بعد أن يعرف أن (روث) هى زوجة (تيدى) ثم يأخذ الاب فى الربط فى أكثر من موقف بين زوجة ابنه وزجته المتوفية .

وفى الفصل الثانى تجتمع الأسرة ، ويتحدث الجميع فى (شبه) سعادة ويدخل (لينى) ويدير اسطوانة راقصة ، ويدعو (روث) للرقص معه ، فتقبل الدعوة رغم اعتراض زوجها الذى نراه يتفرج على أخيه وهو يقبل (روث) ، وهنا يدخل الأخ الثالث (جوى) الذى يسر جدا لرؤيته لهذا المنظر ، ويسحب (روث) أمام الجميع الى حيث يرقد معهـا على كنبة ، ويأخذ فى احتضـانها وتقبيلها ، وتتردد بينهما كلمات تدل على مشاعر الأمومة المختلطة بالجنس .

وفى منظر آخـر ينزل (جـوى) من الدور العـلوى ونعرف أنه كان مع (روث) فى الغرفة ويتحدث (لينى) عن ذلك أمام الآخرين ويأخذ فى الحـديث مع (جوى) عن التجربة الجنسـية . وهنـا يطلب الأب من ابنه أن يترك زوجتـه لتقيم معهم فى المنزل بعض الوقت لا سـيما وان البيت كما يقول الأب قد أصبح خاويا بعد موت الأم .

ويعترض لينى لأن وجود (روث) معهم معناه زيادة الأعباء المالية عليهم ، الا أن (لينى) نفسـه يتقدم باقتراح ، يقبلونه جميعا ، بأن يسـتأجر شـقة تعمل فيها (روث) كعاهرة محترفة ، وبذا تكون (روث) قادرة على الاسهام فى نفقات الأسرة .

وعندما تعلم روث بالاقتراح تسر به وترحب بتنفيذه بعد امدادها بالملابس التى سوف تحتاج اليها وكذا بالمال اللازم ويعـود الزوج الى أمريكا بعـد أن يودع الجميـع باستثناء زوجته ، وبمجرد أن يرحل الزوج يتقدم (جوى) من (روث) ويجلس عند قدميها لتعبث فى شعره ، بينما يقف الأب و (لينى) يتفرجان عليهما وتسـتمر (روث) فى العبث بشـعر (جوى) بينما يصرخ الأب مؤكدا عدم تقدمه فى العمر ثم يتمتم لنفسه قائلا : (أتراها تخدعنا جميعا) ويسدل السـتار بينما يقف لينى صـامتا يراقب الجميع .

لقـد أثارت مسرحية العودة الى الوطن جدلا كبيرا بين النقاد المسرحيين فى انجلترا ثم فى أمريكا بعـد ذلك عندما عرضت هناك ، فمنهم من هاجمها هجوما عنيفا على أساس انها تفتقر الى الأصـالة الفنية ، (وينبغى لنـا أن نذكر أن معظم هؤلاء المهـاجمين قد دأب على مهاجمة بينتر منذ أن شرع فى تقديم نتاجه على المسرح) ومنهم من هلل لهـا باعتبـارها خطوة أخرى للأمام فى حيـاة بينتر الفنية .

ومهما يكن الأمر فما لاشـك فيه أن بينتر قد نجح فى مسرحيته هذه فى صدم مشاعر الجمهور العادى والمثقف على السواء بدرجة جعلته يفيق ويكتب وعيا جديدا بحالته الاجتماعية والروحية معا .



الحصار

كنت قد قررت الاستقالة • ولم يبق الا أن أكتبها •

وكانت الصيغة معدة فى ذهنى • توصلت اليها بعد شهور من التأمل والعناء • السيد المدير العام • بعد التحية • أقدم اليك استقالتى • ثم التوقيع • هكذا بلا حضرة • ولا أرجو التكرم ولا تفضلوا بقبول • ولا أى سبب • وما شأنه ان كان ما دفعنى الى ذلك هو الملل ، أو الرغبة فى مزيد من العمل ، أو سوء الصحة أو فرط الصحة ، أو خوف الافلاس أو زيادة الثراء ، أو خشية الخطر أو اقتحام القمر •

بحثت عن ورقة فلم أجد • عبثت فى أوراقى القديمة فلم أجد ورقة واحدة فارغة • كلها مشغولة • نظرت فيها لأعرف مغزى ازدحامها ، فلم أفهم شيئا •

قلبت كراريس أبنائى • من الروضة حتى تخرجهم فى الجامعة • فلم أجد ورقة تنفع • استدعيتهم واحدا واحدا • ما سر هذا التوافق الغريب فى الكتابة • فوجدتهم عاجزين حتى عن القراءة •

وعدت القهقرى الى كراريسى ، وكراريس جدى وجد جدى ، حتى رأس الشجرة المبجلة • فلم أجد فى هذا المتحف الا أوراقا محشوة صفراء •

وانتابنى شوق بالغ الى أن ارتد الى كراريس الماضى السحيق • أوراق البردى وصحف ابراهيم وموسى • أوراق التوت التى كان آدم يخط عليها غزله لحواء • واجتاحتنى رغبة عارمة فى أن أصل الى ورقة من اللوح المحفوظ • لكن زوجتى أخبرتنى انها أرسلت الخادم لشراء ورق •

وعادت الخادم دون ورق • فأرسلتها الى الجيران • حتى سابع ، وسبعين ، وسبعمائة ، وسبعة آلاف جار • فلم تجد •

نزلت بنفسى أبحث عن ورقة عذراء لم يمسسها بشر • المكتبات مغلقة • البقالون يهزون رؤوسهم أسفا • ورق اللف ملىء بالدعاية • ورق الملصقات ملىء بالدعارة • ورق اليانصيب مفعم بالتعاسة • يا للخسارة ! ورق التواليت غير موجود • ورق السجائر استهلكوه فى مسح النظارات • ألم يضنوا أنفسهم فى القراءة والكتابة حتى عميت أبصارهم ؟



بقلم : أحمد عادل

مررت على أصدقاء الطفولة والشباب والشيخوخة • معارف المقاهى والمساجد وأسماء الدليل • كانوا جميعا يقابلوننى بترحاب • ثم تغيض ابتساماتهم وينكسون رؤوسهم عندما أفاجئهم بطلبى • فاذا الححت زاغوا الى الأبد •

نزلت الأسواق القديمة • وجدت أكواما من الخشب والصفيح والخرق والورق • تزاحم الناس على الشراء أفواجا وزاحمتهم • لكن الباعة صاحوا قبل أن اقترب : ياللى كلك كتابة يا ورق !

طلبت بدل الورق قطع غيار ورق • خرجت من السوق بمنظار مكبر قديم • ربما احتاج الى مجهر فيما بعد ، بحثا عن جرثومة ورق •

ذهبت الى الصحف استعير ورقة دشت • وجدت الورق الأبيض محشورا فى الماكينات ولا سبيل لتخليصه ، وهو يعالج سكرات الكتابة • البوبينات كلها امتلأت بالكتابة الى عام مقبل •

توجهت الى دار الكتب • ألم يفكر كاتب ذكى فى أن ينشر كتابا أبيض ، ليكون أكثر الكتب رواجا، وأنصعها شرفا !

تعبت من كثرة التجوال • ماذا لو كتبت الاستقالة على قماش أبيض • قميص مثلا • أسرعت عائدا الى البيت • وجدت قمصانى كلها مغسولة وعند الكواء ، ومحله مغلق •

لا بد أن أكتب استقالتى بأى ثمن • ولو على صفحة النهر ، أو فى الهواء •

شاهدت بمنظارى فى الطابق العاشر من أحد المنازل رجلا يعبث فى ورقة • رميت المنظار وعدوت اليه فى جنون وأنا أصرخ فيه ألا يلقيها تخطيت درجات السلم وثبا • واقتحمت مسكنه فاذ به فى الشرفة يبتسم لى معتذرا ، فقد كان قد القاها لتوه • لقد انتظرتك كثيرا لكنك تأخرت نظرت فاذ بها تتهاوى بعيدا عن أصابعى • أردت أن ألقى بنفسى وراءها • لكنه منعنى • فألقيت به وراءها •

وهبطت لاهثا • فوجدتهم قد غطوه بالورقة البيضاء ضمن أوراق صحف أخرى • أردت أن أخلعها عنه بغلظة وتشف • فامتلأت سوادا حدادا عليه • وكيف انتهك حرمة ميت أمام عشرات الأعين •

صرت أشحذ • ورقة لله • فأعطونى أوراقا مالية بالية •

سرت كالمجنون • أعدو وأثب وأصعد وأهبط وأتعلق • أغنى وأركع واتشقلب • أى عذاب تلاقيه بحثا عن ورقة لم تنتهك • بحثت فى الشوارع وفى البيوت • فوق الأسطح وفى الشقوق • فى الضواحى وأطراف الصحارى • فى الحمامير وعلى موائد القمار • فى المعامل والمحافل • فى السيارات والقطارات • فى الحلبات والحفلات • فى الجيوب والصدور والنهود لم أجد ورقة واحدة محترمة •تصلح لاستقالة انسان محترم •

وشعرت بحصار • ومن حصارى فكرت فى جدار • ان لم أستطع أن أخرق بها عين المدير وحده • فلأخرقن بها جميع الأبصار •

واشتريت دلوا به طلاء وفرشاة • ومررت على الجدران • خرابات وقاذورات • الا يوجد جدار واحد محترم ، يحمل استقالة محترمة ، لانسان محترم ؟

ظللت أسير • احمل الدلو والفرشاة على كتفى • كل الجدران عليها تفاهات وبذاءات • الجدار الوحيد الذى بدا صالحا كانت عليه عبارة «ممنوع لصق الاستقالات » !

أينتهى بى الأمر ان أخط استقالتى ، على جدران التواليت فى بيتى ؟!

وجدت جمعا من الناس يعدون • لمحت على البعد جدارا فى الأفق • وهم يجرون اليه • هل يستبقون هدمه أو التبول عنده أو الكتابة عليه وجدتنى أعدو معهم ، حتى اندلق على الطلاء وغمرنى •

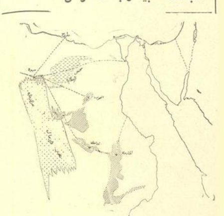
وبالكاد سبقتهم • وبالكاد وجدت فى الدلو ما يكفى لأبل الفرشاة مرة واحدة • فاندفعت معجلا • ها قد ترفقت بى المقادير • أخيرا ها أنذا أخط استقالتى المحترمة • فردت ذراعى وشببت على أطراف أصابع قدمى • وبحركة واحدة ، بجرة فرشاة ، بضربة معلم ، بأكبر حجم ، وجدتنى أكتب ، قبل أن يهجموا على ، قبل أن تطوقنى الاذرع ، قبل أن تطأنى الاقدام • شرم برم !

واحة سيوة

بين ماضيها العريق ومستقبلها البترولى المشرق

بقلم : د. عبده شطا

تتجه الانظار فى الوقت الحالى الى أحد الأبواب الغربية للجمهورية العربية المتحدة حيث توجد واحد سيوة أو واحة آمون التى تجرى فيها عمليات واسعة للكشف عن مواطن جديدة لزيت البترول . وهذه العمليات لاتقتصر على منطقة الواحة ذاتها ولكنها تغطى اجزاء كبيرة من منطقة بحر الرمال العظيم الى الجنوب منها . وفى الوقت الذى تتم فيه عمليات المسح البترولى تتم عمليات أخرى تهدف الى تقييم مصادر المياه الأرضية وتربة الأرض التى تصلح للاستزراع هذا فضلا عن امكان نشر النباتات الطبية ونباتات المراعى .



نبذة تاريخية :

كلمة واحدة ، كلمة قبطية قديمة معناها الأرض المعمورة ، وواحة سيوة احدى الواحات الخمس الكبيرة الى تميز الصحراء الواسعة غربى نهر النيل ، والتى يشملها مشروع الوادى الجديد

وواحة سيوة تعرف عادة باسم واحة آمون ، وآمون هو احد الآلهه الذين عبدوا فى مصر خلال حكم الدولة الوسطى (الاسرة الحادية عشرة والاسرة الثانية عشرة) . وكان مقر تلك العبادة يقع فى بادىء الأمر فى مدينة طيبة ، ولكنه بعد انحسار نفوذها ، انتقل مقر العبادة شمالا حيث استقر فى واحة سيوة وكان ذلك فى عهد رمسيس الثالث .

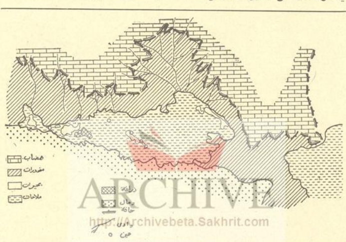
وظلت واحة سيوة خاضعه للحكم المصرى حتى عام ٥٥٠ ق . م . وعندما غزا قمبيز مصر فى عام ٥٢٥ ق . م . أرسل جيشا قوامه ٥٠٫٠٠٠ محارب للاستيلاء على واحة سيوة ومن ثم تحطيم معبدها العتيد ، غير ان هذا الجيش تعرض لعاصفة هوجاء ، وهلك عن آخره ثم دفنته الرمال فى المنطقة التى تقع بين تلك الواحة والواحات الخارجة الى الجنوب منها .

وقد بلغت شهرة معبد آمون اقصاها فى عام ٣٣١ ق . م . عندما توجه الاسكندر المقدونى على رأس جيش الى واحة سيوة مخترقا طريق الصحراء من ساحل البحر الأبيض المتوسط . وكان الاسكندر المقدونى يستهدف من تلك الرحلة الشاقة التودد الى المصريين عن طريق المعبود آمون وكهنته . وهناك استقبل الكهنه الأسكندر كمن يعتقد انه ابن الالة آمون وقد أوصى الاسكندر ان

يدفن بعد موته فى معبد آمون ، غير ان ذلك لم يتحقق ودفن بالاسكندرية ٠

استمرت شهرة واحة سيوة أو واحة آمون طوال حكم البطالسة ، واستعمرها الرومان وكان يعتمدون على كثير من حاصلاتها الطيبة مثل الزيتون والبلح ، وفى تلك الفترة كانت سيوة كغيرها من الواحات ملاذا للقساوسة والرهبان من المسيحيين الذين فروا من اضطهاد الرومان لهم ٠ وهناك أنشأوا الكنائس والأديرة واستتبع ذلك دخول كثير من أهلها فى الدين المسيحى ٠

التابعة للمحور واحة سيوة وتمكنت من احتلالها٠ ومن تلك الواحة خرجت تلك القوات تجاه منخفض القطارة مارة بواحة قارة أم الصغير ٠ وعبرت تلك القوات المنخفض الكبير فى ممر القنيطرة ووصلت الى واحة المغرة فى الطرف الشرقى لمنخفض القطارة٠ وتمكنت طلائع من تلك القوات من الوثوب على وادى النطرون غير انها عادت القهقرى بعد هزيمة المحور فى معركة العلمين ٠ وجلت قوات المحور عن واحة سيوة فى نفس العام بعد أن أمضت بها زهاء أربعة شهور ٠



وعندما فتح العرب مصر عام ٦٤١ م كانت سيوة بمنأى عن الدين الجديد واستمر الحال على هذا النحو حتى القرن التاسع الميلادى حيث تمكنت بعض القبائل العربية من دخولها والعمل على نشر الاسلام بها ٠ وخضعت سيوة خضوعا تاما للحكم الاسلامى فى أواخر العصر الفاطمى عام ١١٠٠م ٠ ومنذ نهاية العصر الفاطمى لا تروى لنا كتب التاريخ شيئا يذكر عن واحة سيوة الى ان كان عام ١٨٣٠ حيث أرسل والى مصر جيشا تمكن من اخضاعها وضمها الى حكم مصر ٠

وعندما ظهر المذهب السنوسى الذى أنشأه سيدى محمد بن على السنوسى اتخذ له ركيزة فى واحة سيوة وأقام فيها كثيرا من الزوايا وفى الوقت الحالى تخضع واحة سيوة من الناحية الروحية الى المذهب السنوسى المذكور ٠

وفى غضون عام ١٩٤٢ دخلت بعض القوات

الظاهرات الفيزيوجرافية فى سيوة :

تشغل واحة سيوة جزء من منخفض طوبوغرافى كبير يقع الى الغرب من منخفض القطارة ومساحته حوالى ١٠٠٠ كم ، ويمتد فى الاتجاه من الشرق الى الغرب ٠ وفى الجزء الغربى من هذا المنخفض توجد واحد جغبوب ٠ ويمكن الوصول الى واحة سيوة بعدد من الدروب والمسالك الصحراوية ، منها ما يأتى من ناحية الشمال ، أى من منطقة البحر الأبيض المتوسط (حوالى ٣٥٠ كم) ومنها ما يأتى من ناحية الغرب أى من المملكة الليبية ، ومنها ما يأتى من الشرق أى من وادى النيل مباشرة عبر منخفض القطارة العظيم ، وأخيرا فيها ما يأتى من الجنوب أى من مناطق الواحات البحرية والفرافرة وغيرها ٠

يحد هذا المنخفض من الشمال جرف صخرى شديد الانحدار ، ويرتفع عن بطن المنخفض بحوالى



جبل الدكرور فى سيوة

٣٠٠ م • وهذا الجرف تشغله أساسا صخور العصر الميوسيني وهى من النوع الجيرى الذى يحتوى على الطفل • ويكون هذا الجرف الحافة الجنوبية لهضبة عظيمة الامتداد تعرف بهضبة المارماريكا ، وهى تمتدشمالا ناحية البحر المتوسط وتنحدر بالتدريج فى هـذا الاتجاه • وهى تمتـد شرقا ناحية دلتا نهر النيـل وتنحدر أيضـا بالتدريج فى هـذا الاتجاه • ثم هى تمتد غربا داخل حدود المملكة الليبية ولكنها تأخذ فى الارتفاع وخصوصا عند الاقتراب من الجبل الأخضر فى ولاية برقة •

ويقطع الجـرف الصخرى من الوديان القصيرة التى تنحدر ناحية بطن المنخفض وهذه الوديان تشير الى المناخ الممطر الذى كانت تتعرض له تلك المنطقـة وغيرها من المناطق قبـل أن تسود حالة الجفاف المميزة لها فى الوقت الحالى • ومن ناحيـة أخرى تعطى هـذه الوديان صـورة عن مرحلة من مراحل تكوين هذا المنخفض وغيره من المنخفضات الصحراوية وهذه المراحل يمكن اجمالها فيما يلى :

أ ـ مرحلة طى الطبقـات نتيجـة للحركات الأرضية الاقليمية والمحلية وما يستتبع ذلك من احداث التشققات والكسور •

ب ـ مرحلة التجوية المائية والكيميائية نتيجة لسـقوط الأمطار وما يسـتتبع ذلك من تكوين مناطق توزيع الأمطار والوديان ثم مناطق استقبال مياه الأمطار حيث تتكون البحيرات •

جـ ـ مرحلة التجوية الهوائية وهى التى تعمل على تعرية السطح من الأغطية النباتية ومن رواسب التربة ثم تكوين الكثبان الرملية والأراضى الملحية وغير ذلك •

وفى واحة سيوة يقل منسوب سطح الأرض عن مستوى البحر وتميزه الظاهرات المورفولوجيـة التاليـة :

١ ـ البحيرات الملحية المتقطعة مثل بحيرة سيوة وبحيرة زيتـون وبحيرة المعـاصر وبحيرة تمـيرة وغيرها • ويرجع تكوين تلك البحيرات الى التدفق المستمر لمياه العيون • وهذه البحيرات تكون مناظر طبيعيـة خـلابة ويمـكن اعتبارها من المشـاهد السياحية ذات الأهمية فى سيوة • وهى تعتبر مصدرا رئيسيا للرواسب الملحية هناك •

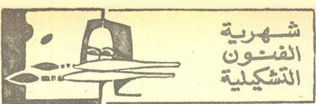
٢ ـ رواسب التربة الزراعيـة والتى تغطيهـا أحراش النخيل والزيتون وهى قليلة الانتشار •

٣ ـ رواسب التربة الملحية والتى تعرف باسم السـبخه أو الكرشـيف والتى تغطى مسـاحات شاسعة من أرض المنخفض وتتطلب جهودا مستمرة للاستصلاح •



حوار حول امكانيات الزراعة فى سيوة

٤ ـ الكثبان الرملية ، وهى واسعة الانتشار وخصوصا فى الجزء الجنوبى من الواحة • وهذه الكثبان تتخـذ أشكالا عديدة وتتجمع لتـكون ما يسمى ببحر الرمال الأعظم • وبحر الرمال المذكور يكون ظاهرة من الظاهرات المميزة لسطح الصحراء الغربية بالقرب من الحدود الليبية • وهو يمتد مسافة تزيد على ٧٠٠ كيلو متر تبدأ من واحة سيوة وتنتهى بالقرب من هضبة الجلف الكبير رواحة العوينات • والحديث عن مصـدر حبات الرمل المكونة لتلك الكثبان شيق ، ولكنه ساق ومع هـذا فاز احتمـال تكوين تلك الرمال نتيجة لتفكك صخور الميوسين خلال الزمن الرابع



يقدمها : بدرالدين أبوغازى

قصة الإخوة فيون

فقد الفن فى الشهر الماضى شيخا من شيوخه هو المصور الفرنسى مارسيل دوشان فيون ٠

وقد تلاقى رحيله مع الذكرى الخامسة لوفاة شقيقه المصور جاك فيون (١٨٧٥ - ١٩٦٣) والذكرى الخمسين لموت شقيقه المثال رايمون دوشان فيون ١٨٧٦ - ١٩١٨ ٠

واذا كان مارسيل وجاك قد عاشا عمرا كعمر عمالقة الفن الكبار ، وكان رايمون قد ذهب فى أوج نضوجه وتأججه فان الاخوة الثلاث يعدون رواداً من أعمق وأصدق من عرفهم الفن الحديث برغم أن بريق الشهرة لم يحط بأسمائهم كما أحاط بأسماء بيكاسو وديران وفلامنك ومايول وليبشتز وغيرهم ، بل أن نصيبهم من مؤلفات الفن ونصيب أعمالهم من النشر لا يتفق وحقيقة مكانتهم بين فنانى العصر ٠

ولعل مرجع ذلك التزامهم موقفا أخلاقيا بعد بهم عن أسواق المضاربة الفنية ، وعن بريق الصحافة وأساليب الدعاية وتضحيتهم من أجل التوصل الى لغة جديدة تتفق وروح العصر ٠

ولد الأخوة فيون فى بلانفيل بجوار روان عن أب كان موثقا للعقود ، وعاشوا حياة البرجوازية الصغيرة وسلكوا مسالكها ٠٠ ما أن أتم أكبرهم جاك جاستون دوشان فيون دراسته الثانوية حتى التحق بمكتب موثق للعقود ولكنه كان يتابع فى نفس الوقت دروس مدرسة الفنون الجميلة ويوليها أكثر مما يولى عمله من اهتمام ٠



سيدة جالسة ١٩٠٩ - دوشان

فارس وحصان ١٩١٤ ـ القطة ـ دوشان



وفى سنة ١٨٩٤ اتجه نهائيا نحو الفن وسافر الى باريس وبدأ رساما بمجلة الضحك والمجلة البيضاء وغيرهما من مجلات تلك الحقبة كما عمل رساما لاعلانات الملاهى الليلية على غرار تولوز لوتريك الذى كان صديقا له يصاحب لياليه فى الطاحونة الحمراء .

وكانت رسومات جاك فيون أكثر رقة من رسومات لوتريك وان كانت أقل منها قوة .

وظلت أعمال فيون فى فن الحفر والليتوجراف تحمل صورا لحياة باريس فى مرحلة التحول من العصر الجميل الى القرن العشرين ولكنه برغم ما واتاه من الشهرة والمال هجر اتجاهه الناجح بحثا عن صيغه تلائم العصر الجديد الذى بدأت فى الزحف معالمه .

وكانت تكعيبية مونمارتر التى يمثلها بيكاسو وبراك قد بدأت ترسى دعائمها فوجد فيون فى نهجها صيغة ملائمة للتعبير عن روح العصر ، واتخذ من مرسمه فى الضفة الأخرى من السين مركزا للدعوة الى نزعة تكعيبية مقابلة لنزعة فنانى مونمارتر ومن هذا المرسم انبعثت شرارات تيار فكرى وثقافى جديد .

فقد كان جاك فيون رائد فكر فنى جذب اليه من فنانى عصره فيرنان ليجيه ، وجان ميتزجنر وجوان جرى وارشيبنكو وأصغر أخوته الثلاث مارسيل دوشان .

وفى ١٩١٢ أقاموا معارضهم ومهدوا لميلاد التكعيبية التحليلية فأضافوا شيئا كانت صرامة تكعيبية مونمارتر تفتقده ، وتمثل فى لوحة مارسيل دوشان الشهيرة « العارى ينزل السلم » رؤية ثورية للفراغ والحركة .

كما تمثلت فى تصميمات جاك فيون الهرمية المستمدة من نهج ليوناردو صورة جديدة تجمع فيها عالم كامل يحمل كل متناقضات ومشاعر رجل العصر الحديث .

واتخذت أعمال جاك فيون تزداد صفاء وتتحول الطبيعة فى رؤياه الى خطوط ومسطحات كأنه يرى الأشياء من شاهق ، من أبعاد تشارف الفضاء ثم يعيد خلقها . فالطبيعة عنده ليست نموذجا يحتذى ولكنها حافز محرك للرؤى .

وبرغم ما قدمه جاك فيون للفن المعاصر من أفكار وما كشفه له من أساليب من خلال نظرياته وأعماله فانه ظل عزوفا عن اتباع أساليب غيره من رواد الفن الحديث .. لم تجتذبه الشهرة ولم يندفع نحو مغريات الثراء وعاش بين الحرب الأولى والحرب الثانية فى قتامة الظلال الى أن أعاد جيل جديد من الفنانين الأمريكين اكتشافه فى سنة ١٩٤٥ ورأوا فى أعماله الجمال المتألق الذى يتحدث عن العصر بلغة جديدة فعرف جاك فيون فى أعوام حياته الأخيرة جلال التكريم .

ولم يتح لرايمون دوشان فيون ما أتيح لشقيقه من عمر مديد ولكنه كان كما قال صديقه الناقد الامريكى والتربلك منارة من منارات العصر أضاءت مستقبل النحت .

تحول رايمون دوشان من دراســـة الطب الى دراسة النحت وتأثر كشباب عصره بتقاليد رودان وظل يعرض فى صالون الجمعية الوطنية للفنون الجميلة التى أسسها رودان ويوفى دى شافن .

ولـكنه هجر عالم رودان وعبقريته التعبـيرية فى التشكيل الى عالم آخر يقترب من أرستيدمايول ونهجه فى تسطيح الكتل والاجسام ، وأخذ يسعى كما فعل مايول الى تحقيق نوع من الكلاسـيـة الجديدة توءام بين التقاليد وروح العصر .

وتحول دوشان من درامية التعبير الى التجريد الدرامى الحافل بالانفعال ويمثله فى هذه الحقبة تمثاله فارس وحصان (١٩١٣) حيث تلمح بداية تحوير الأجسام تحويرا يستوحى عصر الآلة ويعيد تشكيل صورة شغلت الانسان والفن من قـديم .. صورة الحصان والفارس وما ترمز اليـه من سيطرة الانسان على جموح الحيـوان واثبـات تفوقه العقلى والروحى عليـه .. أراد رايمون دوشان أن يكون فى صياغة حصانه ما يومىء الى عصر الآلة وسيطرة الانسان عليها فكان تمهيدا لتمثاله الآخر « الحصان» ١٩١٤ وفيه بلغ التحوير منتهاه واستطاع دوشان أن يجمع فى كائن واحد تتمثل فيه القوة مزاجا من الديناميكية العضوية وديناميكية الآلة فحصان دوشـــان رمز ومفتتح للغة جديدة فى النحت المجرد الذى يستعير من العصر الآلى أشكاله ومضمونه .

ومن قبل عالج رايمون دوشان تجريد الجسم الانسانى فى تمثاله « امرأة جالسة » ١٩٠٩ وكأن روح العصر كانت تعـــايش منحوتاته وتفرض عليها نهجها وأسلوبها .

لم يعش رايمون دوشان سوى اثنى وأربعين عاما ولكنه ساهم كأخوته بنبل وذكاء فى تطوير الفن الحديث ونمائه وكانت كلمـــاته قبل الحرب الأولى كنبوءة لتطور الفن « ان قـوة الآلة تفرض نفسها ولن نستطيع أن نحقق شيئا بغيرها » .

لقد قبل تطور عصره ولم يرفضه ، وبحث عن صيغ التعبير الملائمة لجماليـــات الآلة فى النحت الحديث ، وتلاقى مع بوشــــيونى زعيم النحاتين المستقبليين فى دعوته الى فن جديد يمثل عصره .

ولقى كأخوته تقديره الفنى بعيدا عن بلاده فى العالم الجديد حيث تحتل أعماله متاحف أمريكا .

أما مارسيل دوشان (١٨٨٧ ــ ١٩٦٨) فبدأ حياته أمينا لمكتبة سانت جينيفين بباريس ،وهو عمل أتاح له ممارسة حريته وتنمية ثقافته .

وخلال السنوات الأولى من القرن العشرين بدأ الفن يجتذبه وتشده لوحات الفنـــانين التأثريين فمضى قليلا على نهجهم ثم لم يلبث أن قطع عراه مع العالم التشخيصى .. ومنذ البدء فرض عـلى حياته الصمت وعزف عن اغراء العـــروض التى توالت عليه وآثر أن يكسب عيشه من اعطـــاء دروس بالفرنسية الى الفنانين الآمريكيين الشبان

وفى سنة ١٩١٣ عرض مارســـيل لوحتـــه « عار ينزل الســـلم » فى نيويورك وعرض فى سنة ١٩١٤ حامل قوارير من المعدن ممـا يبـاع فى الأسواق بعد أن وقعه بامضائه .

وحملت أعمــاله سمات من الدادائية قبل أن تولد كمذهب من مذاهب الفن الحديث فى أحـد مقاهى زيورخ سـنة ١٩١٦ على يد جمـــاعة من الفنانين والكتاب والشعراء الذين هزهم دمـــار الحرب وصار كل شىء فى نظرهم لا شىء ، والفن هو نقيض الفن والطبيعة هى نقيض المنطق وجلال فن المتاحف فى نظرهم ليس جديرا بالاحترام .

من هـــذه الحركة خرجت رؤى غريبـة فى الأشكال وأنغام موسيقية هزت الوقار السيمفونى وكلمات متقطعة تمردت على أوزان الشعر ولكن تراصها واجتماعها معا يحقق وقعا غريبا .

ومن عالم التغريب خرجت أعمال مارســـيل دوشان تغريب، فى الأشكال وفى الخامات حين نفذ أعماله على ألواح من الزجاج الشفاف وتهجم على القيم الخالدة حين عرض لوحتـــه موناليزا ذات الشـــارب فى معرض الدادائيين الكبير بباريس سنة ١٩٢٠ فأحدثت استنكارا أشد مما أحدثتـه لوحة سلفادور دالى بعد سنوات .

ولم يكن دوشان يهدف فى حقيقـــة الأمر الى هدم القديم وانما كان يرمى الى صـــدم الرؤية التقليدية ليفسح الطريق لتقبل صورا جديدة غير مسبقة من التعبير .

وخرجت من أعمال دوشان تيارات سيريالية وابتكر سقف معرض السيرياليين فى باريس سنة ١٩٣٨ كما ابتكر المتحف المتنقل الذى شـــمل

مستنسخات من أعماله كان يهديها لأصدقائه ومعها مكعب من هواء باريس التى أحبها فنان نفى نفسه فى العالم الجديد ، وعاش فى عزلة يهجر الفن ليلعب الشطرنج ويتوقف عن الابداع طالما لا يلقى فى نفسه الجديد فقد التزم فى حياته شعارا هو الا يكرر نفسه •

ولم يكن لتحقيق هذا الشعار من سبيل سوى الصمت بين حقبة وأخرى الى أن تحركه رؤى جديدة •

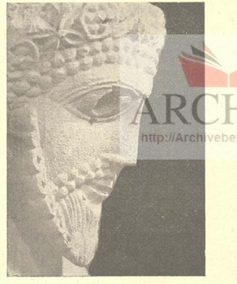
وهكذا أصبح مارسيل دوشان اسطورة تمثل قدرة الفنان على التمرد والحرية وجرأة التعبير وقدرة تحقيق الذات •

ولكن هذا الفنان المعتزل كان يمثل لجيل الشباب قيمة كبرى ‥ قيمة اخلاقية بموقفه من حرية الفنان ، وقيمة تشكيلية برؤاه الجديدة التى تنعكس بصماتها على أحدث نزعات الفن الغريب •

ومنذ سنتين طرحت مجلة « آرلوازير » الباريسية سؤالا كبيرا على عدد من شباب الفن « من بعد بيكاسو ؟ » فاتجهت الاغلبية نحو مارسيل دوشان اعتبره فنانو امريكا وأوروبا أستاذ عصرهم وكان فى اتجاههم اليه اتجاه نحو الحرية ونحو الأمل فى أن يأتى فنان المستقبل برؤى وتصورات جديدة للعالم تؤكد صفة المطلق للابداع الفنى •

ولم تمض سنتان حتى كان مارسيل دوشان يرحل عن عالمنا فى صمت جليل •

ذكرى رمسيس يونان .. أفكار لم تكتمل



فى ٢٤ ديسمبر سنة ١٩٦٦ رحل عن عالمنا فنان رائد تتمثل فيه صورة من صور الطلائع الثورية فى حياتنا الثقافية، وبرحيل رمسيس يونان احتجب الفنان الذى شق طريقا بعيدا عن مألوف الرؤى وكانت أعماله وأعمال رفاق ثورته من المعالم الأولى للفن الجديد ، واحتجب أيضا مع الفنان الناقد الفذ الذى كان له منذ الثلاثينات فضل التعريف بأحدث اتجاهات الفنون قبل أن تكون شيئا مدركا فى حياتنا الثقافية •

ولقد استطاع رمسيس يونان بذكاء الرؤية وعمق الثقافة وبحساسيته المرهفة أن يمضى بأدب النقد الفنى نحو غاياته وأن يرسى تقاليده ويشكل معالمه فى لغتنا العربية •

وظل طوال سنى حياته رائدا حمل شجاعة الكلمة وجال برؤانا عبر آفاق الابداع التشكيلى فى كل العصور •

ان تحيتنا لذكراه هى كماته ذاتها التى أعدها للمجلة ضمن سلسلة كان يزمع تقديمها تحت عنوان أفكار وصور ‥ وباحتجاب رمسيس يونان لم يقدر لهذه الأفكار أن تكتمل ‥ ولعل فى نشرما أعده منها تجديد للحوار بين الناقد الفنان وبين قرائه طال افتقادهم لحديثه •

قباب وأعمدة

بقلم : رمسيس يونان

هل العمارة فن زخرفي أو تعبيري ؟

ونحن نقصد طبعا الفن المعماري الذي يتجلى في المعابد ودور الأوبرا مثلا ، وليس مجرد الهندسة التي تتمثل في دور السكنى المعتادة ونحو ذلك من المباني ·

الواقع أن فن العمارة يجمع بين الزخرف والتعبير · ولكن العنصر الزخرفي يغلب فيما هو من قبيل دور الأوبرا والقصور والفيلات ،على حين يغلب العنصر التعبيري في دور العبادة على وجه الخصوص · والسبب في ذلك لا يكاد يحتاج الى بيان ، وهو ان دور الاوبرا ونحوها انما يستهدف مشيدوها ـ الى جانب تحقيق وظيفتها بوصفها مكانا لعرض الأوبرات ـ فتنة العين وبهجة النفس ، على حين أن أهم ما يتسم به المعبد هو أنه يثير في المرء الشعور بالروعة والقداسة ·

ولذلك يمكننا ن نأخذ المعابد مثلا على الأشكال الفنية المجردة ذات الطابع التعبيري ·

الصفة المعمارية

على أن لفن المعمار صفة خاصة يتميز بها عن الفنون التشكيلية الاخرى ، ترجع دون ريب الى ضخامته وقيام أركانه عمودية على سطح الأرض، ولكنها ترجع فوق ذلك الى سمات أخرى هي التي تسمو به على المباني المعتادة ، وان كان يصعب علينا تحديد هذه السمات ، لأنها من صميم لغة الاشكال · ويكفينا في هذا الصدد أن نقارن أبراج الكاتدرائيات القوطية بما قد يشابهها في الظاهر من ناطحات السحب الامريكية ، لنشعر بالفارق بين لغة المعمار ولغة الهندسة ·

وقد نجد ما يشبه هذه الصفة المعمارية في بعض الآثار من الفنون الاخرى ، كما في موسيقى باخ مثلا ، وتماثيل ممنون ، وفسيفساء رافينا ·

والمعبد هو المكان المقدس · وهذه الصفة الجوهرية هي التي تميزه عن كل مكان «دنيوي» آخر · ومن الغريب أنه بالرغم من تعدد طرز المعابد لدى مختلف الأمم وعلى مر العصور ، فاننا لا نكاد نخطيء قط في التمييز ـ من النظرة الاولى ـ بين ما يتسم بصفة القداسة هذه ومالا يتسم بها من فنون المعمار ·

فاذا نحن أردنا أن نعلل مبعث هذا المعنى المشترك الذي تطالعنا به المعابد على تعدد طرزها ويحملنا على الشعور بقداستها ، لم نكد نجد تعليلا سوى أن هذا المعنى تعبير تختص به بعض الاشكال المجردة ·· فاذا كان لا مناص من أن نضيف الى ذلك شيئا يقرب هذا المعنى من الأذهان فان غاية ما نستطيع أن نقوله هو أن هذه الأشكال توحى الينا بنوع من الارتباط بين الارض والسماء ·

الجبل والهرم

ومما لا شك فيه أن الجبال الشاهقة هي أقرب صور الطبيعة الى الايحاء بهذا الارتباط · فلا غرو اذن اذ رأينا أن الانصاب الدينية الأولى كانت في حالات كثيرة مجرد جلاميد عظيمة من الصخر ، أو أشبه بركام ضخم من هذه الجلاميد ، كالاهرام المصرية مثلا ، والاهرام المكسيكية ، وبعض المعابد الهندية القديمة ·

وينبغي أن نلاحظ في هذا الصدد أن الهرم ليس هو مجرد ضريح شاهق ، فانما هو قبل كل شيء جبل مقدس تمتد جذوره في باطن الارض ويلتقي عند قمته الوجود الادنى بالوجود الاعلى· ولا نظن أننا في حاجة الى التنبيه الى ما يقوم بين المعبد والضريح من صلة وثيقة ، فالمعبد هو بمثابة مدخل الاحياء ـ كما هو معبر الاموات ـ الى أسرار العالم الآخر ·

واذا كان معنى الارتباط بين الأرض والسماء قد تجسم في البداية في هذه الصورة الجبلية المروعة ، فاننا لنراه يتمثل فيما بعد في صور أقرب الى الرمز ، كالمسلات والمنائر والقباب وابراج الاجراس في الكاتدرائيات القوطية ·

الرخاء والاخصاب والعالم الآخر

على أن هذا الارتباط بين السماء والارض لا يستنفد مع ذلك كل ما تتضمنه المعابد من معان ذلك أننا اذا سلمنا – كما سلم الانسان القديم – بأن الحياة الاخرى ما هى الا امتداد ، من نوع آخر ، للحياة الدنيا ، وأن كل ما يجرى فى هذه الحياة الدنيا يخضع لفعل قوى غير منظورة ، لأنها من قوى العالم الآخر ، ثم اذا نحن تذكرنا – من ناحية – أن الانسان القديم قد ظل يعتقد زمنا طويلا أن هذا العالم الآخر انما يوجد فى احشاء الأرض وليس فى اجواز الفضاء ، وأن هذا الاعتقاد لم يفارقه حتى بعد أن تطلعت عيناه الى نور الشمس ، واذا نحن تذكرنا – من ناحية أخرى – أن كفاح الانسان الابدى هو قبل كل شيء كفاح ضد الفناء والعدم ، أى كفاح فى سبيل الرخاء والاخصاب وتجدد الحياة وتذكرنا – من ناحية ثالثة – أن هذا الرخاء والاخصاب وتجدد الحياة يقتضى على الأخص أن يسير الكون على نظام ثابت معين لا يصيبه خلل بفعل قوة منظورة أو غير منظورة أمكننا أن ندرك شيئا من تلك المعانى المترابطة الخفية التى تبلورت فى هذه الأشكال المعمارية التى نسميها المعابد – وتقصد القديم منها على وجه الخصوص .

نظام الكون

ويتجلى الاهتمام بنظام الكون على أوضحه فيما تتسم به الاهرام من اتزان مطلق واتجاه جوانبها اتجاها دقيقا نحو الجهات الاربع . ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أنه لا يكاد يكون ثمة شك فى أن الهرم الأكبر قد كان أعظم مرصد شيده الانسان فى العصر القديم .

واذا كان هذا الاتزان المطلق قد تمثل فى الأهرام فى قواعدها المربعة وجوانبها المثلثة المتساوية ، فانه ليتمثل فى بعض المعابد الصينية فى استداراتها الكاملة . ويمكننا أن نستشف من هذا الاختلاف بين الصورتين وجها من وجوه التباين بين الوجدان المصرى والوجدان الصينى القديم ازاء قوى الكون .

على أن هاتين الصورتين تقترنان فى بعض المعابد الأخرى ، حيث نرى القاعدة المربعة تعلوها قبة مستديرة ، أو نرى قبة عظيمة فوق سطح الارض يعلوها بناء مربع ، كما هو شان أحد المعابد الهندية الشهيرة .

العالم الباطن

ومن صفات المعابد بوجه عام أنها تحمل المرء – بكيفية بنائها – على الانتقال مرحلة بعد مرحلة من العالم الدنيوى الخارجى الى عالم مستسر باطنى ولا تتجلى هذه الصفة بقدر ما تتجلى فى المعابد المصريه القديمة ، حيث يجتاز الداخل عددا من الصروح والردهات والقاعات الكبيرة والصغيرة قبل ان يصل الى قدس الاقداس فى أقصى المعبد

ويخيل الينا أن هذا الاستسرار ما هو الا صورة أخرى من صور الوجدان الديونيزى القديم الذى كان يبعث الانسان على الاعتقاد بان العالم الآخر انما يكمن فى أحشاء الارض ، كما تكمن حقيقة الانسان فى باطن النفس . ودليلنا على ذلك أنه عندما تغلبت النزعة الابوللونية على النزعة الديونيزية ، كما حدث فى عهد بيركليس عند الاغريق ، رأينا المعابد تظهر ما كان تبطن من أسرار ، فأصبحت واجهاتها لا ابهاؤها هى التى تلفت الانظار .

فالفارق الجوهرى بين المعابد المصرية القديمة ومعبد البارثنون مثلا ، هو أن الأولى قد شيدت بحيث تكمن معانيها على الأخص فى داخلها ، على حين أن الثانى انما شيد ليرى على الاخص من الخارج .

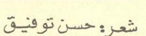
تجدد الحياة

ولا يكاد يخلو معبد من أعمدة . والأعمدة مقتبسة فى الأصل من جذوع الأشجار . والنبات هو الرمز الأول لتجدد الحياة ودوام اخصابها وتكاثرها . فاذا كانت الأعمدة السامقة – كما فى الكاتدرائيات القوطية على الاخص – هى التى تبعث الانظار على التطلع الى السماء ، فهى أيضا – كالمسلات – صورة من صور الفحولة التى تطمئن الانسان على خلود الحياة .

ولا يتجلى معنى الاخصاب والتكاثر ، فى فن معمارى كما يتجلى فى بعض المعابد الهندية القديمة التى تكاد تشبه ثمارا بالغة الضخامة منبثقة من باطن الأرض ، وقد تكاثرت حولها البراعم من كل جانب .

عن عالمنا





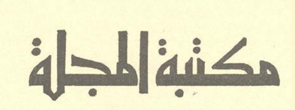
١ ـ رؤيا

أتوغل فى غابة هذا العصر الكاسر
أتعثر بالأعشاب الشوكيه
ألمس ساقى ، جرحى غائر
أتوقف ، أنشج ، ريح شتويه
تدفعنى فى أرض خربه
وتمر على ساقى عربه
أصرخ ٠٠ لكن من يسعفنى
صوتى الواهن يتقصف ، والريح المحمومه
لا ترحمنى
رباه ألا تبعد هذى الرؤيا المشئومه ؟!!

٢ ـ معها

فى جلستنا هذى الليله
صوتك يتفتح كالزهرة فى أعماقى
وأحن أتوق الى قبله
أتمناها ٠٠ أتمنى تنفض أوراقى
أوراقى الذابلة الصفراء
ليعود القلب جديدا لم يشدخ مره
ومعافى لم يمسسه الداء
داء الألفاظ المغبره
فى جلستنا هذى الليله
شىء ما يغرينى أن أتكلم
فلأتبع ـ ياحبى ـ ظله
فلأتكلم ٠٠٠٠
ـ انى أحيانا أحلم يا حبى أنى مقطوع الرأس
تنقر جسدى غربان الحقل
وتظل الشمس
تبصق فوق الجسد المنحل
انى أحيانا ٠٠ لا ٠٠ فلأصمت ٠٠ فلأصمت ٠٠
ـ انك تفزعنى ٠٠ لكن فلتكمل ما قلت
أوخبرنى ـ حقا ـ ماذا بالأمس صنعت ؟
ـ بالأمس أكلت ٠٠ شربت ٠٠ ونمت
ـ تسخر منى ؟!
ـ أبدا يا حبى ٠٠٠
بالأمس جلست مع الأصحاب
وظللنا فى المقهى الصاخب نضحك أحيانا أو نغتاب
بعضا من أفراد الشله
وتحدثنا عن كرة القدم
وقرأت مجله :
« جونسون يجلس فى مزرعته
ويداعب كلبا
مدن أطلق فيها رعب من قوقعته
سيارات الاسعاف تجوب شوارعها الشوهاء
ومزارع أرز مسمومه »
ـ يا صاحبتى ٠٠ انى أعرف عن عالمنا بعض الأشياء !
ـ ماذا تعرف ؟
ـ يا صاحبتى ٠٠ انى أعرف بعض الأشياء
لكنى لن أتوغل فى غابة هذا العصر الكاسر
لنظل معا ٠٠ « لا أمن هنا » ٠٠ هذى الأنباء
تأتيكم من قلب الشاعر ٠





العنقاء

للدكتور لويس عوض

بيروت ـ دار الطليعة ـ ١٩٦٥

بقلم : سامي احمد خليل

حينما يضع اندريه مالرو انسانه أمام الحرب ، وحينما يكتب كامو الغريب الذى يقابل العالم بصمت ، وحينما يتحدث سارتر عن سوء النية حينما يفعل هؤلاء الكتاب هذا ويفعله غيرهم فانما يفعلونه لكى يعروا الانسان من كل الاضافات التى تلحقه لتقيمه أو لتحكم عليه ضمن اطار اجتماعى أو ثقافى أو أخلاقى ، ومن الممكن أن نحكم أنهم لم يفعلوا ذلك لتصوير انسان واقعى بل انسان ذهنى يبحث عن أساسية وجوده الواقعى . وقد اكتشفوا أن الانسان بعد هذه العوامل التى حذفت زياداته الحضارية فى علاقته مع العالم انما هو قدر . وهذه الكلمة المدعبة التى قد تحتمل نوعا من المطاطية هى التى تجبهنا بها اكتشافات هؤلاء الكتاب . فالصمت الذى يتعامل به بطل الغريب (ميرسول) والذى يسميته كامو مرة أخرى بانه اللامعقول انما هو العلاقة الوحيدة الأساسية لوجود الانسان فى العالم الهيدجرى . وحينما يمضى أبطال مالرو فى وصفهم البشرى نحو الالتزام الشيوعى فانهم لا يفعلون ذلك لتحقيق النصر أو رغبة فيه وانما هو محاولة تبرير لوجودهم غير المبرر ومن ثم فان المأساة التى تحيق بهم انما هى الصوت الحديدى الذى يتكلم به القدر ـ العلاقة الانسانية الأساسية مع العالم .

وفى طريق اكتشاف الانسان ـ القدر تحدث عوامل التعرية فى الانسان الانفصام بينه وبين انسانية العالم ،. وأول نتائج هذه العوامل هى الاكتشاف المرعب الذى يخيف الانسان انه عبثية العالم وعبثية العالم هى أخطر نتائج هذا البحث عما هو أساسى فى الانسان سيكتشف (وراء كل جمال يقبع شىء ما لا انسانى وهذه التلال وعذوبة السماء ورسوم الأشجار تلك . تضيع فى اللحظة نفسها فى الماضى ، الوهمى الذى نوشحها به) . هذا الانفصام بين الانسان وبين العالم الذى كان قد احاله بعلاقاته الى انسانى يؤدى الى استشعار تاثير العالم فينا . وأكبر تاثير يقع علينا من العالم هو الحدث المصيرى . ان القدر يحيط الانسان ويهدده .

وهكذا نستطيع أن نطلع على أن اليأس والتشاؤم الوجوديين ليسا الا مصارحة العالم للانسان الذى يعتقد أنه يمتلكه لمعرفته بقوانينه ونظمه، فليس تشاؤم سارتر ولا يأس أبطال مالرو ولا عبث كامو ومأساوية أكزوبيرى ليس كل هذا غاية وانما طريق نجده فى سبيل مصارحة العالم لنا بعلاقته الأساسية .

ورواية العنقاء وشخصية حسن مفتاح خاصة تحاول أن تمد أصابعها لتصوير هذه العلاقة الأساسية ضمن أبعاد وسبل شاملة أكثر منها عميقة ، ومتكاملة أكثر منها دقيقة .

ان شخصية حسن مفتاح ليست ثابتة ولا يمكن الحكم عليها بمنطق أو حقيقة ثابتة . أنها صيرورة الوجود الانساني و فى نفس الوقت زيفة . فحسن مفتاح يتبدى ملتزما شيوعيا وينطلق فى الرواية وكانه رسول الشيوعية أو لينين ، ولكن فى لحظات صحوه أو قل أحلام يقظته أو ثورانه العاطفى يحس بوهمية هذه العلاقة التى هو غارق فيها مع العالم وهذا أول

اعدام لتقييم الوجود الانسانى على أساس التزامى . فحسن مفتاح يكشف أساسية هذه العلاقة ويفضح زيفها رغم تمسكه بها (وأوشكت روح حسن مفتاح أن تصرخ لقد قتلنى كارل ماركس ، لقد قتلنى كارل ماركس ولكنها عدلت عن ذلك وقالت لقد قتلت نفسى (...) والان وقد خلا حسن مفتاح الى نفسه فعلا انتهى ؟ انتهى الى أن حسن مفتاح لا وجود له انما الموجود شبح ، شبح خاو (....) أن كينونته مهددة، يهون الحرية المهددة تهون لكن لحينونته ذاتها قد باتت فى خطر) . ان شخصية البطل تصارحنا هنا بانه اكتشف هذا الزيف الالتزامى حسن ولو كانت على سبيل ازدواج شخصية ،، ثم يمر حسن مفتاح فى تجربة السام والشعور بالفراغ واللا أساسية التى يجبهنا بها عبث كامو (ان الملل لا يخيفه فالرفيق يقتله والكاس تقتله والعمل يقتله . ولكن ماذا يفعل بالتنين الجائع ؟ ماذا يفعل بالفراغ الذى ينهش من الداخل لابحار الراح تملؤه ولا مغامرات الأبطال ولا حديث شهر زاد .) لقد انفتحت الهوة وتسقط فيها حسن مفتاح * ويتذكر اللجنة المركزية ولكنها تختلط « بعائدة علم » التى يكاد أن يحبها . فى هذه النقطة نستطيع أن نتكلم عن الوعى الوجودى عند روكانتان سارتر : ذلك الوعى الذى يفضح وجود الانسان فى العالم ، ذلك الوعى الذى يمكن أن يسمى بلحظة الصفر الوجودى . انه النقطة التى على أساسها تبنى باقى الاضافات التى تلحق الوجود الانسانى وتدخله فى عالم الأدوات والموضوعات ، بل نستطيع أن ننظر للمؤلف بجدة وحنق لأنه لا يريد أن يلقينا فى لحظة الصفر هذه ، لحظة الرعب من العالم والاحساس بلا شيئية الانسان فى العالم . ويؤيد استنتاجنا هذا طريقة موت البطل - الانسان فى الرواية وتعليق المؤلف عليه : أن هذا البطل الذى يعيش جميع العواطف الانسانية جدية وعبثية واخلاقية ولا اخلاقية يموت فى وسط الرواية ، والموت هو الحادث المصيرى لانفتاح الوعى الانسانى على العالم المتكلم بلغة القدر ، ان حسن مفتاح يموت بكل بساطة رغم انه هو كل الرواية وكل الوجود الانسانى مرموزا اليه به ، يموت بلا اهتمام . انه خرج مع الجميلة مدام كلاداكين صاحبة البنسيون وابنة اختها فى نزهة بحرية (وكان الجو جميلا طبق الخطة الموضوعة فخرجوا فى العاشرة طبقا للخطة الموضوعة واشتروا الساندويتشات الجميلة من توركيس الجميل طبقا للخطة الموضوعة وبلغوا الميناء الجميل طبقا للخطة الموضوعة وركبوا الزورق الجميل طبقا للخطة الموضوعة ولكنهم لم يعودوا طبقا للخطة الموضوعة لم يعد الا النوتى الجميل الذى لم يشترك فى وضع الخطة . فقد ارتطم الزورق بالصخور فامتلأ بالماء ثم توارى ، وعرف النوتى واجبه فسبح الى أقرب صخرة وتشبث بها ، اما حسن مفتاح فلم يكن يعرف العوم ، فضرب الموج بذراعيه جملة مرات وسعل سعالا ملحا جملة مرات ، وكان آخر ما رآه مونا ربيع - حبيبته - جالسة بين الصخور ، ثم اختفى تحت المياه ولم يعد الى الظهور) . هكذا مات فهل حدث شىء ؟ لقد انتهى كل شىء فى عشر دقائق ، انتهى باقل جلبة ممكنة . ان البحر أزرق وجميل والسماء زرقاء وجميلة والصخور سوداء وجميلة . فماذا يعنى هذا الالقاء الروائى لموت البطل - الانسان ؟ ألا يعنى أن المؤلف يريد أن يقول انه حدث كل شيىء ولم يحدث شيىء ؟ حدث كل شيىء لموت حسن مفتاح ولم يحدث شيىء لموته أيضا . ان حسن مفتاح مات وماذا يعنى هذا ؟ انه يعنى أن النوتى جالس على صخرته يتأمل ما حدث (ولم يبد عليه أنه يتامل حطام الدنيا ولم يبد عليه انه يفكر بتاتا) يبدو أنه حدث طبيعى بالنسبة للعالم وشيىء تافه . ان معنى هذا الموت البسيط للبطل - الانسان - خارج فنية الرواية - انه كان كل شيىء وعد مونا ربيع (تعالى اذن عند الغروب أنا فى بنسيون رويال بجوار الكارلتون قالت سوف آتى عند الغروب) . وكان يفكر بانه سيحل لها مشكلة كبيرة ، انه نظم ما سيحدث وكانه حادث فعلا وكانه هو الفاعل الأكبر فى العالم وهو المريد وهو المفكر وهو كل شىء ، ان المؤلف يعلق على موته أنه (حدث حدث تافه) انه يصفه بالتفاهة لأنه بالنسبة لما كان يفكر به من وعد مونا ربيع ... الخ . انه مات ذاك حدث تافه فما هو الحدث غير التافه اذن ؟ أهو تقبيله مونا ربيع ؟ أم هو زعامته للجنة المركزية ؟ أم هو عابدة علم والحب ؟ أم هو فؤاد منقريوس صديقه الميت ؟ كلا ان هذا أيضا تافه وقد علق هو عليه كثيرا فى تداعى أفكاره . ان المؤلف - وهذا اعتقادى الخاص - وصف هذا لحادث بأنه تافه رغم حصيديته لشيىء مهم جدا : لاثبات أن العالم اللا انسانى يسخر من الانسان الذى يعتقد انه يمتلكه بحيث يحس بامتداده فيه واطلاقه. انه يريد أن يقول ان حسن مفتاح يعتقد انه يتصرف كما يريد وهو حر والعالم ملكه ولكن العكس هو الصحيح ، ان العالم يسخر منه فحسن مفتاح يموت ويعلق عليه المؤلف بانه حدث تافه وتظهر روح منقريوس ويؤمن بهذا الظهور حسن مفتاح الشيوعى المادى ثم يطوف حسن مفتاح حتى يقتل سيد قنديل الذى يتصل معه بقرابة ،، انه يقتله وما (هو بقاتل وانما هو منقذ) - وهنا نستطيع ان نتذكر الجريمة القانونية التى تكلم عنها كامو فى الانسان المتمرد - يقتل سيد قنديل ليحل فى جسده ويعود لممارسة نشاطه الحذبى ، ثم يظهر له عزرائيل ثم يموت شانقا نفسه . فماذا يعنى هذا التصوير لعكس ما هو متوقع من حسن مفتاح ؟ حين مات حسن مفتاح قال المؤلف لم يحدث شىء وحين ظهرت روح منقريوس صديقه لم يحاول ان ينفذ مطلبه بقتل صديقه الذى لا يعرفه الا قليلا لانه ليس بقاتل ويقنع نفسه بذلك ، وحين مات هو قتل سيد قنديل بتبريره للقتل ثم يتفل على عزرائيل ولا يرجع جسد سيد قنديل لسيد قنديل ثم بعد ذلك يقتل نفسه محققا تصور عزرائيل وفؤاد منقريوس لهذا الحدث وكيفية حدوثه . ان حسن مفتاح مثقف لا يؤمن بالأرواح ولكنه يسمع رأيها ويعمل به ، ان حسن مفتاح لا يؤمن بالميتافيزيقيا ويطيع كلامها ، ان حسن مفتاح لا يقتل لأن القتل جريمة ولكنه يقتل أحد أقربائه . ان حسن مفتاح المثقف المادى ليتعامل مع عزرائيل . ان حسن مفتاح فى هذا شبيه بايفان كرامازوف ولكن كرامازوف أقوى منه . فماذا يقل كل هذا ؟ ان

الحوادث حينما تحدث فى الرواية انما تحدث رغم ارادة أشخاصها المثقفين بل والملتزمين بل والمحبين بل والماديين ان الحوادث تحدث لأن لعالم اللا انسانى هو الذى يفعل لا لأن الانسان له حرية وارادة . ان ارادة الانسان وحريته زيف » ان العالم العبثى يقيم علاقة مع الانسان ، علاقة أساسية مصيرية : انها العلاقة – القدر ان العالم فى رواية العنقاء يسخر من الانسان وحريته وارادته وثقافته وأخلاقه بل ووجوده وعدمه . ان العالم يقول للانسان أنت لا شىء ، تموت ولا شىء يحدث ، ذلك شىء تافه ، تفكر ولست بمفكر ، أنت تريد ولست بمريد ، أنت حر ولست بمتحرر . أنت كل شىء وأنت لست شيئا. واذا كان الانسان يقول على لسان مالرو (ان الانسان لا يساوى شيئا ولكن شيئا ما لا يساوى الانسان) فان العالم – فى هذه الرواية – يقول ان العالم يساوى كل شىء وليس الانسان بشىء ، ان الانسان ليس هو هو ، انه ارادة العالم ، انه تحقيق للعالم وليس هو الذى يحقق العالم وانما العالم يستخدمه كبعض أدواته . ان الانسان صفر والعالم كل شىء . ان حسن مفتاح يتصور نفسه مفتاحا لكل أقفال العالم ومما يؤسف له أن العالم هو المفتاح والقفل هو الوجد الانسانى والعدم الانسانى . وليس الانسان بوجود وليس الانسان بعدم انه لا شىء وكفى ثرثرة . ان لويس عوض يكتشف لا أساسية الانسان فى العالم وزيف وجوده ثم يثبت أساسية الوجود اللا انسانى ، أساسية العالم العبثى . انه أعدم معنى الانسان الملتزم وأظهر زيفه ، وأعدم معنى الانسان المحب وأظهر صراعه مع الالتزام ، وأعدم المعنى الاعتبارى للانسان القاتل وأظهر زيف قيمة . انه أعدم معنى وجود الانسان الأخلاقى والثقافى والسياسى والعاطفى وقذفه بأخطر لا أساسياته وهى خضوعه المباشر وغير المباشر للعالم ، ان لويس عوض اكتشف الوضع الانسانى بكل شروطه وبين لا معناه ، واستخدام عوامل التعرية للعالم اللا انسانى فى كشف هذا الوجود الزائف . انه اكتشف ان الانسان عنقاء ان الانسان حسن مفتاح ولكن اسم بلا مسمى ».

ان الانسان ليس بانسان
انه سوء نية .
انه عبث ...
انه قدر .....

التصور المسيحى للرواية

من الممكن دائما أن يعطى العمل الفنى أبعد من بعده الحقيقى وقد يذهب الناقد الى حد الدخول فى دهاليز قد يكون المؤلف لم يسمع بها ولم يحس رطوبتها وليس هذا نقص او غمز يؤاخذ عليه الناقد وانما هو دليل على عمق نظرته وبعده الثقافى ، اضافة الى أن نقده سيكون ذا وجود موضوعى خارج ذاتية العمل الفنى أى ان النقد سيكون فى هذه الحالة فنا قائما بذاته خارج العمل الفنى وليس العمل الفنى الا سبيلا للوصول الى هذا المضمون ورغم كل هذا فان النظر الى العمل الفنى من وجهات مختلفة ان دل على شىء فانما يدل على خصب هذا العمل وسهولة قبوله لتنوع النظرات . وعلى هذا فان من الممكن أن نتصور رواية العنقاء تصورا آخر غير لذى قدمناه مع ارتباطه بالتصور الأول وليس مجرد اعتساف غامض . فمن الممكن أن يكون حسن مفتاح هو المسيح الجديد ، الذى يفترضه لويس عوض مسيحيا شيوعيا . فحسن مفتاح يحل فى حالة كونه روحا فى جسد سيد قنديل الذى يمكن أن نتصوره المادة . فالروح هى التى تشكل الجزء الالهى من المسيح كما ان جسد سيد قنديل يشكل الجسم الآدمى الذى حلت به روح المسيح . هذا من جهة ومن جهة أخرى نرى أن حسن مفتاح يتصور نفسه مفتاحا لأقفال العالم ، ولم تكن غاية المسيح الا فك أقفال العالم التى تصور وجودها فيه ، كما أن التسمية التى أعطاها المؤلف لحسن مفتاح من حيث كونه روحا – وهو مفتاح – وبعد تجسده فى جسم سيد قنديل من حيث كونه قنديل ، يمكن أن تجعلنا نتصور هذا التصور. ونجد أن ثمة تقابلا بين فكرة صلب المسيح وأن حسن مفتاح صلب نفسه ، بل نكاد أن نلمح شيئا من التصريح حين يقول المؤلف عن حسن مفتاح انه (كان يعلم أن المعجزة قد حدثت وأن الدائرة قد اكتملت وأن الياء ولدت الألف وأن الأب صار الابن) وكما يقول (فهمت روح حسن مفتاح الروح الأكبر الذى يسيطر محل الوادى ان الابن قد ندمج فى الأب) ومن الممكن أن نقول ان لويس عوض حاول أن يعطينا تصورا عن المسيح الشيوعى غير الناضج والذى ان لم يصلبه العصر الحديث وهو ان يسمح له بالتأكيد فانه سيصلب نفسه ، انه سيفشل كما فشل من قبل المسيح الانجيلى ». ان المسيح الجديد هو مسيح شيوعى وسيكون رئيس اللجنة المركزية وسيحاكم عصره وسيقدم اعتراضاته وهو لن يجىء باللاعنف . انه لن يقدم خده الأيمن لمن يصفعه على الأيسر . انه سيأتى عن طريق الثورة والعنف والمشانق . ويبدو أن لويس عوض يتصوره خياليا مثاليا أكثر مما هو متوقع . ان هذ المسيح الشيوعى الذى سيجعل (كوميسارية الشعب تؤمن بالآلة . الآلة الاله الاله الحرث بالآلة الزرع بالآلة الرى بالآلة الحصاد بالآلة النقل بالآلة الاكل بالآلة اذا لزم الأمر) ان هذا المسيح يعتقد أنه (لابد من المشانق لابد من عزل الجيل الجديد . نعم ». المشانق للجيل القديم والمصحات للجيل الجديد ، نعم مصحات ، مصحات بطول لبحر الأحمر ، مصحات بطول البحر الأبيض . مصحات . ان هواء الوادى ملوث . ان ..ض الوادى قبر مفتوح . ان سكان الوادى جيف . نعم – مشانق ، مشانق فى كل ميدان على أكوام الروث فى كل القرى . هذا مشروع السنوات الخمس الأولى . مشانق ومصحات) وماذا سيؤدى كل هذا (بعد المشانق لن يكون هناك مغتصبون ولا ظلمة ولا مرتشون ولا مبددون لانتاج الشعب ولا معوقون لنهضة الشعب ، وبعد المجالد لن يجلس الناس على القهاوى فى أوقات العمل) . ان المسيح . المنقذ الشيوعى يبدو كما يتصوره لويس عوض طوباويا وليس واقعيا . ان هذا التصور للشيوعى والشيوعية يجعلنا نشك فى أن لويس عوض، كان ذات يوم مفكرا ماركسيا ، اللهم الا اذا حاولنا الفصل بين ماركسية ابطاله فى لرواية وما يمكن أن نلصقه

به من ماركسيته . ان المسيح الشيوعي يقتل لأن هذه ارادة الشعب (وارادة الشعب من ارادة الله فهذه ارادة الله ، انه يقتل بأمر من الله بتكليف من السماء القوية أم الجميع) . ولو حاولنا أن نقارن بين هذين المسيحيين مقارنة آلية لبدا لنا الشبه واضحا وضوحا تاما : فمن ناحية الدين المسيحي فانه يقول ان المسيح تانس أى تحول من كونه الها الى انسان لينقذ العالم من الأخطاء التى وقع فيها آدم والبشرية جمعاء . والمسيح الجديد الشيوعي نراه يتانس فيتحول فى جسد سيد قنديل الى بشر بعد أن كان روحا نقية صافية . ومن جهة أخرى نرى أن المسيح يدعى السيد المسيح ويقابله فى هذا دعوة أو تسمية قنديل بسيد قنديل ، ولا يأتي المؤلف على ذكره الا ذكر معه لقب سيد كالمسيح ، كما ان المسيح كان يدعى أحيانا بالمعلم ونرى أن مونار بيع تدعوه احيانا بالمعلم كالمسيح . وكذلك نأتى على ذكر الأب والابن فى المسيحية لنجدها عند حسن مفتاح (ان الان قد اندمج فى الأب) وهذا هو المسيح المصلوب يشنق نفسه فى الحمام .

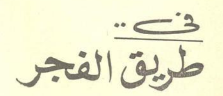
اننا حين نفترض هذا الأساس المسيحي للرواية فاننا نحاول أن نجعلها قابلة لاعطاء عدة معان ولتفجيرها الى أبعد مدى يمكن أن تصل اليه .

شكل الرواية

لعل أروع ما يشده به القارىء فى هذه الرواية هو أسلوبها الشعرى وفنية القاء الخبر والحدث الذى يرمز لما وراءه . ان لويس عوض كتب هذه الرواية كشاعر أكثر منه ناثرا وقد استعمل التكرار للجمل التى تعطى حساسية الحدث فجعلها نوعا من القرار الموسيقى للعبارة ، وما أكثر الانعطافات التعبيرية الفنية فى الرواية وتظهر لويس عوض معرفته النقدية بحيل الشعراء وطرائق تعبيرهم ووصولهم الى التأثير عن أشد المواقف حساسية . ومن الممكن اعتبار الرواية وثيقة اجتماعية لتصوير فترة من فترات التاريخ العربي فى مصر ، واظها بالثورة والغليان فى نفسية الجيل الجديد . على أنه رغم هذا الأسلوب الأخاذ فان مما يؤخذ عليه أن الرواية ترفع القارىء الى الانفعال فى موقف وتخفضه فى آخر ، فهى كأنها تسير فى انحناءات وليست على شكل هرمي ككل . انها تستطيع أن تلقيك فى أعمق وأشد أنواع التوتر الوجدانى فى موقف ، ولكنها فى نفس الوقت تلقيك - بعد الانتهاء من تصوير الموقف - فى لحظة باردة . فالرواية فى اعتمادها الأسلوب الشعرى فى الموقف المفرد - وليس ككل - تجعلنا نتصور أنفسنا على أمواج البحر ترفعنا ثم تخفضنا وتتلاعب بنا . هذا من جهة ومن جهة أخرى فان تحليل الشخصيات كان على أساس نفسى فقط ، ولم تتضح ملامحها لتلصقها فى الواقع وتركز فكرة القارىء على صورة معينة . لم تتضح الا ملامح حسن مفتاح ، وكان الشخصيات الباقية شخصيات كلها ثانوية لا تستحق الوصف . وأحيانا يصل العرض الى درجة التقرير والثرثرة فى بعض جوانبه ، ولا تكاد تخلو رواية من هذا . وهناك خطأ فظيع يؤاخذه عليه الدكتور لويس عوض، هو ايراده آية قرآنية خطأ فانه يكتبها هكذا .. (يا أيتها النفس المطمئنة عودى الى ربك راضية مرضية) والصحيح ارجعى وليست عودى ، ثم ما هذا القول عن تصورات اليوزباشى فى رحلته للحجاز (واهم من هذا أو ذلك فهى سوف تحل له ما يشتهى فى أجساد النساء) فهل هذا التقرير نتيجة لسوء تصور اليوزباشي أم هو تصور لويس عوض نفسه عن الحجاز ؟ ثم هذا التصور الآخر عند سيد قنديل (ولكن سيد قنديل كان يعلم أن هذه ارادة الله ، فالله يعطى الدراجات لمن يشاء ، ولو شاء ربك لأعطى كل من فى القرية دراجة ص١٩٨) (اننا نستطيع أن نشك أو رغم كل هذا فان رواية العنقاء رواية تستحق القراءة وتستحق أن يكتب عنها أكثر من هذا سواء فى الشكل أو فى المضمون . وقد كان يمكن أن نتوقع أن تغير مجرى الرواية العربية لو أنها نشرت قبل عشرين سنة كما يقول توفيق الحكيم .

(العراق)

شاعر وديوان .. من اليمن



بقلم : عبد العزيز المتمالح

رغم التحديات العنيفة التى تطرق كل يوم أبواب الوطن العربى فى مختلف اقطاره وفى الكلمة، منظومة ومنثورة ربما بفضل هذه التحديات تواكب سير الأحداث وتعايش أبعادها المختلفة وتسجل بوعى عميق صدى هذه الأحداث ، وآثارها على الانسان العربى ، أين هذه المنطقة الفوارة وترصد انفعاله - سلبا وايجابا - من حيث السخط والرضا وفي حالتي الانتصار والانكسار .

وفي الجمهورية العربية اليمنية ذلك القطر العربى الذى خرج الى دائرة الضوء منذ ست سنوات فقط عندما قفز فجأة من العدم الى مركز الأحداث ، فاصبح حديث الناس وشغل الدنيا ، كما أصبحت ثورته رمزا للصمود العربى الحديث في وجه أقسي الظروف وأعنف التحديات ، في ذلك القطر تواصل الكلمة شق وتعميق مجراها وتقوم كل يوم بتقديم دليل جديد على خصوبة وثراء الفكر

الأدبي في اليمن .. الفكر الذى بدأ حدا جميلا مع أغانى وبكائيات فارس الصحراء الشاعر الضليل امرىء القيس ابن حجر الكندى اليمانى .

وفي أقل من عامين اثنين أهدى يمن الثورة الى المكتبة العربية مجموعة من الاعمال الادبية فى الشعر ، والقصة ، والرواية ، والبحث التاريخى . وبين أيدينا الآن آخر ما وصل الى المكتبة العربية من هذه الأعمال وهو ديوان « في طريق الفجر » للشاعر اليمنى الكبير عبدان البردونى.

من هو الشاعر البردونى ؟

يعتبر الشاعر عبدان البردونى من أبرز شعراء اليمن المعاصر ان لم يكن أبرزهم ، والديوان الذى بين أيدينا هو ديوانه الثانى . وأول وقفة لنا معه ستكون عند تلك الكلمة القصيرة التى وصفها الناشر على غلافه موجزا بها حياة الشاعر فقد تعمد الناشر فيها اغفال ذكر العام الذى ولد فيه الشاعر وعرفنا من ذلك الاغفال المتعمد أن الشاعر مجهول المولد شأنه في ذلك شأن الغالبية العظمى من أبناء اليمن حيث كان ابن واحد منهم ـ والى وقت قريب ـ يعتبر نفسه محظوظا حينما يحصل على تاريخ ميلاد تقريبى وذلك عندما يصادف مولده احدى السنوات التاريخية التى يغتال فيها « أمام » أو ينتصر فيها « طاغية » طاغية آخر. ونحن نعرف أن أنثر الاحداث التى يؤرخ بها ريفنا اليمنى يعى تلك المرتبطة بظهور الاوبئة ورحلات الجراد واشتداد المجاعات ، وموت المشايخ ـ العمد ـ أو عودة الحجاج ، فقد كانت هذه الأحداث وقعات تاريخية هامة يقف عندها النــاس ويســتمرون في تذكرها لفترة طويلة وهم لذلك يؤرخون بها لمواليدهم وربما لمواشيهم . وما كان لشاعرنا ـ وهو ابن الريف الأصيل ـ أن يشذ عن هذه القاعدة الريفية في اثبات قيد المواليد . وقد شاء له حظه الانكد أن يولد على أبواب غارة من غارات الجدرى الخبيث الذى كان يزور اليمن من حين الى آخر في موجات كاسحة تثير الرعب في المدن والقرى وتسرق العيون نورها والبيــوت أعز أبنائها وتترك بصماتها المخيفة على الوجوه والاجساد ، ومن هنا ارتبط مولد الشاعر بظهور تلك الغارة وكان نصيبه منها ـ وما أقسي نصيبه ـ أن فقد نور البصر ، ولكن العنايه الالهيه سرعان ما أعاضته عن النور الضائع بنور آخر في القلب لا يعشي ولا يكتفى بالرؤية السطحية للأشياء اما ينفذ الى أعماقها . انه نور البصيرة .. وهكذا عندما يعود الشاعر الى الوراء الى تاريخ الفترة التى نشبت فيها تلك الغارة « الوبائية » نراه يحددها على سبيل التقريب بعام ١٩٢٨ ومعنى ذلك أنه من مواليد هذا العام .

ولعل ناشر الديوان قد حاول أن يصل الى تاريخ ميلاد غير تخمينى للشاعر فلما ادركه اليأس عمد الى ذكر مولد آخر للشاعر هو تاريخ مولده الادبى مولد شاعريته فذكر على غلاف الديوان ان الشاعر بدأ نظم الشعر في عام ١٩٤٦ ومن هنا عرفنا مولد البردونى الشاعر ، وازاء هذه الملابسات التى تحيط بمولد الشاعر اجدنى اتساءل لماذا يهتم الناس والدارسون منهم بصفة خاصة بتاريخ مولد الشاعر او الأديب أو الفنــان ، وفي رأيى أنه فيما عدا معرفة جيل الشاعر أو عصره فان معرفة الساعة أو اليوم أو الســنة التى يولد فيها لا تقدم ولا توخر في تقييم أعماله ولا تزيد هذه الأعمال قوة ان كانت على درجة من الضعف ، ولا ضعفا ان كانت على درجة من القوة ، وليس المهم متى ولد المتنبى ولا كيف جاء شكسبير وانما المهم ماذا ترك كل منهما للحياة ؟ وما الذى أضافاه من جديد الى حركة الفكر والشعور ؟ .. لقد اثارت الحيرة عقول الباحثين عن «هوميروس» من هو ! ومتى ولد ؟ وأين ؟ ومع ذلك فكل هذه الحيرة عند الباحثين لم تمنع الناس من قراءة لالياذة واوديسة والشغف بها الى حد الجنون .

ونحن وان كنا قد حرمنا من تحديد الزمان الذى ولد فيه الشاعر تحديدا دقيقا فاننا لم نحرم بالتحديد الدقيق من معرفة المكان الذى ولد فيه ، وقرية « البردون » الصغيرة من أعمال مركز « الحدا » التابع لمحافظة صنعاء ، هــذه القرية الصغيرة كانت مسقط رأس الشاعر والشاهد الأول على الفصول المأساوية التى اجتازها في نشأته الأولى .. وهذه القرية ايضا هى التى حمل الشاعر ـ فيما بعد ـ اسمها الجميل الى ذمار اولا والى صــنعاء ثانيا ثم الى اليمن جنوبا وشمالا وأخيرا الى الوطن العربى ، والشاعر من أسرة ريفيه فقيرة تعيش على الزراعـة وتنتظر هطول الامطار التى قلما تهطل ، لذلك فقد نشأ فقيرا وعانى من الحرمان والبؤس مالم يعانه شاعر يمنى آخر ، وفي هذا الديوان نلمح اطيافا من هذا الحرمان وان كنا قد شهدنا فصولا كاملة لحرمان الشاعر وبؤسه فى ديوانه الاول «من أرض بلقيس» .

باحيــاتى وياحيــاتى التى كم

أحتسى من يديك صــاباو عاقم

لم أجــــد ماأريـــد حتى المعــاصى

احـــــــرام علـى حتى جهنـم ؟؟

وفرارا من هذا البؤس ـ ربما ـ انتقل الشــاعر من قريته الصغيرة «البردون» الى مدينة «ذمار» وقــد سميت ذمار مدينة تجوزا فليست فى الحقيقة سوى قرية كبيرة رغم مالهذه المدينة أو القرية فى تاريخ حــركة الفكر الدينى فى اليمن من مكان بارز ، فقد كانت الى عهد قريب قاعدة للتعليم الدينى يلتقى عندها كل عام عدد غير قليل من مشايخ الدين وطلاب العلم ، وفى هذا الوسط الدينى نما الشاعر وتفتح وعيه ، وكان المتوقع لمثله في جو كهذا الجو وفي وسط مثل هذا أن تاسره العلوم الدينية وتشده اليها فيصبح شيخا معمما يجيد القراءات السبع ويصير مرجعا فى رواية الحــديث وحفظه ، ولكن المتنبى وليس أبو حنيفة هو الذى استأثر بعقل الشاب القروى الاعمى .

وبدأ تلميذ المتنبى يجرب أجنحته الصغيرة في الطيران وبدات الشاعرية تفصح عن نفسها وصار الناس فى «ذمار» يسمعون الى الشاعر الاعمى ويطربون ، أما بعض مشايخ الدين فقد كانوا يسمعون ذلك منه ويغضبون ثم يتصايحون فيما بينهم «اذا لم نقم باسكات صوت هــذا الاعمى فلابد

أن تتكرر من جديد فتنة المعرة » واشتدت مضايقة هذا النفر من رجال الدين للشاعر الشاب فضاقت نفسه وضاقت القرية الكبيرة بآماله وطموحه فتركها ذات صباح الى صنعاء .

وفي صنعاء توسعت معارف الشاعر وتوسعت معها آلامه وهمومه وبدأ يحس بمأساة شعبه السجين ، فماكان هذا الشاب الذى حرم من النور ليجهل مايعانيه شعبه من ظلام ، وماكان الانسان ـ أى انسان ـ بحاجة الى عينين ليبصر بهما مدى التخلف والظلم الذى يعانى منه الشعب في اليمن .. لقد كان التخلف مجسدا في كل شيء ، وفي كل مكان ، كما كان الظلم يحس ويطعم ويشم ومن هنا كانت الشرارة الاولى :

يابن العروبة شد في كفريدا
تنفض غبار الذل والاتعاب
فهنا : هنا اليمن الخصيب مقابر
ودم مباح واحتشاء ذئاب
ذكره بالماضى عسى يبنى على
أضوائه مجدا عز جناب
ذكره بالتاريخ واذكر انه
شعب الحضارة مشرق الاحساب
صنع الحضارة والعوالم نوم
والدهر طفل في مهود تراب
فمتى يفيق على الشروق ويومه
يبدو ويخفى كالشعاع الخابى
ياشعب مزق كل طاغ وانتزع
عن سارقيك نهابة الارباب

ومن البديهى أن يثور «الارباب» لمثل هذا الموقف وان تكون النتيجة أن يستضاف الشاعر الى السجن ، ولم يكن عماه ليشفع له عندهم وهم المبصرون فقد كان عماه بصارا بينما كان أبصارهم هو العمى الحقيقي . وتكررت استضافة الشاعر الى السجن وعانى من تعدد السجون التى بحث عنها شاعر المعرة وذاق من مرارة القيد والعمى ماجعله يصرخ ولكن بايمان :

هدنى السجن وأدمى القيد ساقى
فتعاييت بجرحى ووثاقى
وأضعت الخطو في شوك الدجى
والعمى والقيد والجرح بساقى
في سبيل الفجر مالاقيت في
رحلة التيه وما سوف لاقى
سوف يفنى كل قيد وقوى
كل سفاح وعطر القيد باقى

ومثلما تنبأ الشاعر فقد تحطمت القيود ، وتلاشت قوى السفاح وانبثقت من جوف الظلام ثورة ٢٦ سبتمبر ، وفي هذا اليوم الخالد خرج من السجن الكبير خمسة ملايين هم كل أبناء اليمن ومن بينهم الشاعر عبد الله البردونى .

بقيت كلمة قصيرة في هذا المجال عن البردونى (الموقف) واقع الامر أن الشاعر البردونى لم يقبل اى منصب يبعده الفكرية والثقافية في الوطن العربى بالكيفية والامكانات الضئيلة التى اتيحت له ظل ذلك وظيفته المفضلة لفترة طويلة .

وفي أواخر العهد الماضي تولى الشاعر تدريس اللغة العربية بمدرسة (دار العلوم) كما أخذ على عاتقه تقديم بعض البرامج الادبية من اذاعة صنعاء التى لايزال حتى الآن يشغل فيها منصب المراقب العام للبرامج الادبية .

الديوان ••

«في طريق الفجر» هو كما أسلفنا الديوان الثانى للشاعر البردونى فقد سبق أن صدر له في القاهرة منذ سبع سنوات ديوانه الاول «من أرض بلقيس» باشراف المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، وقد ظهر مصورا بمقدمة أكاديمية ضافية بقلم واحد من أساطين المجلس وهو الاستاذ الشاعر على الجندى ، تضمنت هذه المقدمة الى جانب التعريف بالشاعر وفنه واسلوبه كلمات ترحيب طيبة باليمن الشاعر الذى خرج الى دنيا الادب بعد صمت طويل .

أما ديوان الشاعر الثانى وهو هذا الذى نتناوله بالبحث فقد صدر منذ شهور قليلة في بيروت حيث تولت نشره مكتبة الجيل الجديد بصنعاء .

الفارق بين الديوانين :

أول مايتبادر الى الذهن عند الحديث عن الديوانين هو موضوع المفارقات التى قد تظهر بينهما والتى يحلو لبعض الدارسين أن يتلمسوها بين ثنايا الانتاج الجديد لاى شاعر وأديب ، والتى تتضمن الاجابة عن التساؤلات التقليدية المعروفة ، ما الجديد الذى أضافه هذا العمل ؟ وما الاثر الذى تركته التطورات الزمنية ـ شكلا ومضمونا ـ في شعر الشاعر أو أدب الاديب ؟

ولقد اتيحت لى فرصة معايشة الشاعر ومزاملته فترة طويلة تعرفت خلالها على أغلب قصائد الديوان الاول وكل قصائد الديوان الجديد ، وشهدت مولد الكثير من هذه القصائد واستمعت من الشاعر الى بعضها وهى لا تزال خبائن في دور التكوين ، ومن خلال هذه المعايشة والمزاملة أستطيع الجزم بأن قصائد الديوان الذى بين أيدينا لاتختلف كثيرا عن قصائد الديوان السابق خاصة من ناحية الشكل فعدد من قصائد الديوان الجديد ، وبالاخص الوطنيات منها يرجع نظمها الى نفس الفترة التى نظمت فيها قصائد الديوان الاول وقد حالت الظروف السياسية دون ظهورها جميعا في وقت واحد ، فقد كان الحكم المباد عند ظهور الديوان الاول لايزال ممسكا برقاب المواطنين يعد عليهم الانفاس ويحصى عليهم كل حركة وسكون ومن هنا يتضح أن الفارق الحقيقى بين الديوانين يكمن فقط في المضامين ، فالديوان الاول التقت عنده مختلف الاغراض الشعرية من مدح ورثاء ووصف وغزل ومناسبات الخ . اما هذا الديوان الجديد فهو «سفر الثورة» وأغانى الشاعر وصلاته لها

قبل وبعد انبثاقها الى جانب باقة من أغانى الحب وأحاديث النفس وتأملاتها ..

عن محراب الشعر وظل الدرس والاطلاع ومتابعة التطورات

فن الشاعر :

عاشت اليمن قبل الثورة ومنذ تسلمت الحكم فيها أسرة حميد الدين حياة خالية من كل معنى .. حياة تحول معها مهد العرب وموطن الحضارات القديمة الى كهف رهيب تمارس فى زواياه المعتمة أفظع المآسي وأبشع الجرائم وظل ذلك الكهف موصدا باحكام فى وجه كل من يريد الدخول أو يحاول الخروج . ومرت على الشعب العربى هناك فترة نسيان عميق نسى خلالها نفسه ومن حوله ونسيه التاريخ والناس ، وكاد فى فترة مابين الحربين العالميتين يعد مفقودا أو غير موجود على وجه الارض ، وربما ظن مناضلوه فى ذلك الحين أنه سيشطب من على الخريطة العالمية . وقد ساعد على استمرار تلك الحال مامنيت به الامة العربية من تجزئة ومانزل لمعظم أقطارها من تسلط ونفوذ أجنبيين .

ومن الطبيعى في مثل هذا الجو الصامت الذى تنتزع فيه نفس الانسان فى اليمن أن تخمد الانفاس وتكبت المشاعر ولم يكن فى مقدور تلك الاصوات الخافتة الخجولة التى كانت تردد فى وجل وذل منظومات محنطة فى مدح وحشية «الامام» وقدرة «سيفه» البتار على حز الرؤس وفصل الاطراف ، لم يكن فى مقدور تلك الاصوات الخافتة الذليلة أن تمزق جبل الصمت والسكون المخيمين على رحاب اليمن الشقى .

وفى هذه الفترة المجدبة من الزمن ارتفع صوت شاعر عظيم . هز بعنف صمت الكهف وزلزل السكون العميق وماهذا الشاعر سوى المصلح الكبير المرحوم الاستاذ محمد محمود الزبيرى استاذ الجيل الشاعر فى اليمن وأكاد أقول والجيل الثائر .

وعلى درب الزبيرى سار كثير من الشعراء وفي طليعتهم صاحب الديوان ، وعلى نفس الانغام التى وقع بها الزبيرى «وثنياته» أو مدائحه من قبل ثم زلازله الوطنية وأناشيد غربته الحزينة فيما بعد ، على نفس هذه الانغام وقع البردونى وغيره من شعراء الجيل التابع للزبيرى مستخدمين الاداة القديمة الشعر التقليدى بعد أن طوعتها ريشة الرائد الراحل لمفاهيم العصر وتعابيره وحررتها من غبار التقليد المضمونى وجمود اللفظة القديمة .

وظل البردونى بوعى منه أو بلا وعى مشدودا الى هذه المدرسة الشعرية حتى بعد أن اكتمل انفتاحه على شعراء الرومانسية الحديثة مثل على محمدو طه ، محمود حسن اسماعيل ، ابراهيم ناجى ، ايليا أبو ماضى وغيرهم ، وزاد هذا الارتباط تعميقا تخلف الذهنية الشعبية اليمانية ورفضها لاى لون شعرى يخرج عن أسلوب القصيد التقليدى الموروث ويخلو من النبرة الخطابية والموسيقى العمودية الى جانب نزعة محافظة عرفت عن الشاعر نفسه ، ولايعنى هذا أن البردونى ظل نسخة من مدرسة الزبيرى لم يضف اليها جديدا في فنه الشعرى بل لقد كان تلميذا بارعا اضاف الى مدرسته تلك الكثير من الخصائص الفنية ويكفى أنه كان أقدر شاعر يمنى على اشاعة الروح الرومانسية في الشعر اليمنى الحديث .

ومن خلال هذه الدراسة السريعة لفن الشاعر لايفوتنا أن نشير الى تلك المفارقات العجيبة التى قد تظهر أحيانا فى القاموس اللغوى للشاعر عندما تلتقى فى قصيدة واحدة من قصائده شتى المدارس والنزعات المذهبية الشعرية فمن تقليدية مفرقة ترجع بنا الى زمن البحترى وسلم ابن الوليد وأضرابهما الى رومانسية خالصة نحس معها أننا نطير فى أجواء لاتختلف عن تلك الاجواء التى طار فيها ابراهيم ناجى وعلى محمود طه وأمثالهما وقصيدة «هكذا أمضى» نموذج بارز لتلك المفارقات .

سهدت وأضنانى جميل سهادى
فاهرقت فى النسيان كاس رقادى
وسامرت فى جفنى السهاد سرائرا
مطافا كذكرى من عهود وداد .
اذا رمت شوقا قاقل الشوق مرقدى
وهز بنات الذكريات وسادى

هذا نفس قديم يذكرنا سهاده وقلقلته وبنات ذكرياته بأبى عبادة البحترى ولكن هاهو الشاعر بعد بضعة أبيات ينقلنا فجأة الى العصر الحديث ، الى مدرسة « ابولو »:

لك الله ياابن الشعر كم تعصر الدجى
أغاريد عرس أو نحيب حداد
كأنك فى ظل السكينة جدول ..
يغنى لواد أو ينوح لوادى
هو الشعر لى فى الشعر دنيا حدودها
وراء التمنى خلف كل بعاد .
ولى فى ضميرى الف دنيا من المنى .
وفجر من الذكرى وروضة شادى

وربما اجتمع القديم والجديد عند البردونى فى بيت واحد ..

وكأنه « الاعشي » يناجى « مية »
ويلملم الذكرى من الاطلال

فالشطر لاول من عصر والشطر الثانى من عصر آخر وهذا اللون كما قلت قليل ونادر في شعر البردونى . ومن المآخذ الفنية على الشاعر تعدد التشبيهات وقد سبق أن أشار الى هذا الموضوع الاستاذ على الجندى فى مقدمته للديوان الاول كما لفت هذا نظر ناقد كبير هو الدكتور عبد القادر القط الذى استشهد له بالابيات التالية وهى من الديوان الجديد .

والدجى هاهنا كتاريخ سجان
وكالحقد فى قلوب الاسارى
يتهادى كهودج من خطايا
حار هاديه فى القفار وحارا
ويهز الرؤى كما هدهد السكير
سكيرة تعانى الخمارا ..

والرؤى تذكر الصباح المندى
مثلما يذكر الغريب الديارا
وهى ترنو الى النجوم كما ترنو
البقايا الى عيون السكارى
والاعاصير ترقب القمم الحيرى
كما يرقب الجبان الفرارا

انه شعر جميل ولكن . ما أكثر «أكأته» ..

فى السطور السابقة من هذا الحديث عن «فن الشاعر» أثبتنا ان الشاعر ينتمى الى مدرسة الزبيرى الشعرية وهى المدرسة التى لم تحدث أى تغيير فى بناء القصيدة الخارجى واقتصر تجديدها على استخدام الاداة القديمة للشعر التقليدى أو العمودى بعد اخضاعها لروح العصر

ونحن هنا امام تجربة جديدة للشاعر تتطلب منا أن نقف عندها قليلا ، انها تجربة جريئة يبدو فيها الشاعر وكانه يتململ ويحاول لاول مرة أن يكسر جدار التقليدية ويخرج بشعره الرائع من توابيتها الجامدة .

هناك وراء الانين
أنين التراب
حريق سجين
يهدهد خلف امتداد الغيوم صباحا دفين
يمد نهود أغانيه ، يرضمن حلم الانين
وتخضر بين جناحى صداه رمال السنين
على وجهه من سهاد الليالى ذهول حزين
وجوع الى لا مدى وحنين ينادى حنين

وهذه الظاهرة الجديدة فى اعتبار ناقد كبير كالدكتور عبد القادر القط محاولة مبشرة من قبل الشاعر «المحافظ» تستحق ان يفرح بها أنصار الشعر الحديث فى اليمن وان كان الدكتور القط يعود فيصر - ونحن معه فى اصراره ذاك - على أن الشعر الحديث هو ذلك الذى يحمل روح العصر وعمق معانيه قبل أن يحمل شكله وصورته . اذاً فنحن مع انتصارنا للجديد وسعادتنا بمحاولة البردونى الاخيرة الا اننا نشفق عليه وهو شاعر أصيل ولا يقل عصرية فى مضامينه عن اى شاعر آخر في الوطن العربى أن تستهويه موجة التجديد الشكلى والمضمونى يستعيض عن جناحيه القويين القديمين بجناحين حديثين لاريش فيهما فلايحسن بهما الطيران فيقع .

قضية الديوان :

عندما نصل الى نهاية أى عمل أدبى سواء أكان رواية ام مسرحية أم قصة ام ديوان شعر نبدأ في التساؤل عن القضية التى اثارها هذا العمل وعن مدى النجاح الذى احرزه الكاتب أو الشاعر فى التعبير عن هذه القضية من خلال عمله . وديوان «في طريق الفجر» كعمل دبى يطرح قضية من أهم قضايا الانسان العربى العاصر ويحمل الى المثقفين العرب في اغلب قصائده قضية الثورة التى هزت ولا تزال تهز جدران كل قديم فى بلد القديم فى محاولة جاهدة للهدم البناء . أما عن مدى النجاح الذى أقره الديوان فى التعبير عن هذه القضية الكبيرة ففى الامكان التاكيد بانه قد نجح لى حد كبير في تحديد ملامح المأساة اليمنية ورسم لها صورة صادقة وأعطى فكرة لا بأس بها عن احساس الناس ازاء ضرورة التغيير ثم عن فرحهم وسعادتهم بهذا التغيير الذى تم منه حتى كان الكثير . ومع ذلك النجاح فانني أعتقد ويلتقى معى في هذا الاعتقاد ممن يعرفون الشاعر وامكانياته الثقافية ان كان في مقدور ديوانه . وهو «أناشيد الثورة» أن ينال نجاحا أكثر وأكبر وان يكون تعبيره عن المرحلة الاولى للثورة اعمق وأشمل واستوعبت جميع الابعاد ، لقد أعتنق الشاعر الثورة مبدأ وعقيدة ولكن هذا الاعتناق تحت ظروف نفسية وربما ثقافية ظل اعتناقا جزئيا ومن هنا جاء تعبيره ناقصا ، بعد واحد من أبعاد الثورة فقط عبر عنه الشاعر هو البعد السياسي أما بقية أبعادها الاجتماعية والاقتصادية فلايزال الشاعر يقف منها حتى الآن موقف الحذر وربما قلت الخوف ، لماذا وهو - أى الشاعر - ابن الريفى المذبوح وربيب أسره من أسره الكادحة بل ونزيل المدينة الضائعة التى يمكن أن تصبح فى مدى قريب مسحوقة تحت أقدام لاترحم ؟

لقد هاجم الشاعر الحاكم الظالم ونظام الحكم الجائر وهلل للثورة وسجل فرحه بانتصارها ولكن ماذا بعد ؟ صحيح إن آخر قصيدة فى الديوان نظمت خلال عام ١٩٦٤ وأن هناك شعرا جديدا للشاعر قد يكون أكثر انفعالا وشمولا ولكن ماذا عن العامين اللذين مرا على الشاعر بعد انتصار الثورة ؟ ماالذى أضافه هذان العامان من جديد الى رؤية الشاعر نحو قضيته ؟ ولست على اى حال مع الدكتور عبد القادر القط فى «أن المرحلة قصيرة وأن الثورة قد صادفت بعض الصعوبات » . فالشاعر وأعنى الشاعر الملتزم لقضية بلاده هو نبى فى هذا البلد وينبغى ألا ينتظر الاحداث حتى تتم ثم يقوم بتسجيلها . انه نبى ..والنبوة تستدعى استباق الاحداث والنفاذ الى أعماق المستقبل والتطلع الى الافضل والاسمى ، والشاعر الحقيقى هو المرشد والموجه للجماهير والمعلم الذى يضع على شفاهها أناشيد الغد النابضة بمتطلبات الانسان الحقيقية ، ومتطلبات الانسان المعاصر واحدة سواء كان هذا الانسان فى اليمن أو النوبة أو فيتنام .. الثورة والاشتراكية .. وقد قال البردونى شيئا عن الثورة فماذا عن الاشتراكية ؟! لاشىء حتى الآن .

ان البردونى طاقة شعرية هائلة وامكانية فنية سخية والتزامه الشمولى لقضية بلاده يجعله خير معبر وأقوى مدافع عنها .

الشاعر بين الغربة والانفصال :

تشيع في الديوان وفي عدد قليل من قصائده - لحسن الحظ - موجة من التشاؤم الحزين ومحاولات لهجرة شعرية على بحار الضياع والشرود الرومانسيين ، ولاتقتصر هذه الظاهرة على شعر ماقبل الثورة بل تمتد - للاسف - لتشمل مابعدها . ولعل فى ظروف ماقبل الثورة من غموض الرؤية وتشتت المنهج مايبرر تلك الدعوة الى الغربة والانفصال :

هل أنا من هنا وهل لى مكان
أنا من لا هنا ومن لا مكان

كم الى كم أمشي ودربى ظنون
ومـداه قاصى عن الوهـم دان ؟
وطنى رحـلة النجـوم فاهـلى
واحبـائى النجـوم الـروانى
وديارى تيـه الخيـال وزادى
ذكرياتى والاغنيـات دنـانى

هذا الضياع على درب انطون وهذه الرحلة الطويلة مع النجوم في غير مادرب والتيه مع الخيال كل ذلك كان قبل الثورة . فماذا بعد وضوح الطريق والعودة من النجوم . لقد مرت الثورة اليمنية ـ داخليا وخارجيا ـ باقسى وأعنف المراحل التى تمر بها الثورات فى العالم ، والشاعر المناضل رغم كل الصعاب بل وبدافع من هـذه الصعاب ينبغى أن يظل فى حضور دائم يرصد تحرك القافلة ويرقب مسيرتها خشية أن يتوه بها الحادى أو الدليل فتقع في منعطف خطير تسقط عنده هامدة بلا حـراك ،

والملاحظ على شاعرنا أن الصدمات المتوالية قد أذهلته فحاول أن يهرب من مواجهتها الى رحلة تيه جديدة ،بعيدا عن الماضى والحاضر والمستقبل .

وأتيـه كالطيف الشريـد بـلا
مـاض، بـلا آت بـلا زمن
وبـلا بـلاد من مصيـر منى
انى هنـا روح بـلا بـدن
مـاذا ؟ أيـدرى اخـوتى وأبى
أنى يمـانى بـلا يمـن

وبعـد :

هذا هو عبدان البردونى الشاعر اليمانى الذى حرمته الحياة من نور البصر فمنح أبناءها من نور بصيرته ماعجز عن منحهم أياه المبصرون ، وهذا هو ديوانه « في طريق الفجر» الحلقة الثانية من سلسلة دواوين شعره النابضة بالامل والحب للارض والجماهير ..

المثلث الفيروزى لعز الدين نجيب

فوستوك يصل الى القمر لمجيد طوبيا

بقلم : سعد عبد العزيز

من البداهة أننا لا نعرف الأشياء الا اذا استحالت في أذهاننا الى مدركات حسية يمكن أن نلمسها وهى تتداعى في شريط من الرموز والصور والأشكال ، ونحن حين نستجيب الى هذا التداعى ، انما نستجيب لتيار الشعور الذى ينبئنا بما يجرى حولنا من أحداث ، وتغيرات ومثيرات ، وقد تتخذ استجابتنا في التعبير عن شعورنا أشكالا مختلفة ، فقد نتوسل بالتعبير الخبرى الذى يصلنا بالواقع وصلا مباشرا ، وقد نستعين في ذلك بالتعبير الجمالى الذى يصوغ الواقع صياغة جديدة ، حيث نجد الكلمة هنا وكأنها قطرة الضوء التى يستقطرها الفنان من وهج الشمس ، أو بقعة اللون التى توحى بالنغم والانسجام ، أو اللبنة التى تمثل جزءا يندمج مع بقية الأجزاء حتى يتآلف الشكل .. وهذا بحق ما يمكن أن نتمثله في كتاب : « المثلث الفيروزى » للكاتب الفنان « عز الدين نجيب » فهو يضم مجموعة من القصص القصيرة لا تعدو أن تكون تكوينات لونية درامية.. فالكلمات هنا هى بقع اللون التى يتألف منها تشكيل اللوحة وهى الصور التى توحى بالتلوين والتنويع ، وهى الأحاسيس النابضة بالحركة والحياة .. فلا غرابة اذا رأينا القصة عنده لا تخرج عن كونها « لوحة تشكيلية » يحاول الكاتب ، أن ينطق عناصرها الصامتة الثابتة عن طريق سياق من الكلمات .. ومن ثم نجده يجرد هذه العناصر من عالمها المكانى الذى لا يتخطى الحدود الضيقة للوحة ، ليلقى بها الى خضم عالمنا الفسيح حيث نجدها تنجرف الى التلاحم والتشابك والتصارع ، وهكذا أمكن لكاتبنا أن يبتكر شكلا قصصيا جديدا يقوم على أساس خلق تكوينات علاقية درامية تربط بين التشكيل اللونى الاستاتيكى من جهة ، والتشكيل الأدبى الديناميكى من جهة أخرى ، وبالتالى أمكن أن يستخرج شخوصه من جوف تلك اللوحات التى يعمد أن يقدمها ـ بادىء ذى بدء ـ في قصصه جميعا .. فنجده في « المثلث الفيروزى » يستهل القصة بما يلى :

« .. بينما كان يلف اللوحة في الورق ، تاقت نفسه الى أن يلقى عليها النظرة الأخيرة .. تركها على الحامل وتراجع حتى لاصق ظهره الجدار .. سيقولون عدت الى تصوير الأشخاص ، هذا اذا اهتموا بأن يقولوا شيئا على الاطلاق .. عندما أرسم أمى ياسادة لا أصور أشخاصا .. أنا « فقط » أطل الى الداخل .. » من خلال هذه اللوحة يحاول الكاتب أن يولد تخريجاته ، ويستنبط خيوطه التى يخلق منها نسيج القصة .. فالبطل يعمل رساما باحدى المجلات الكاسدة وهو يتخذ من فنه طريقا للطموح والنجاح .. لهذا نجده يبدع تلك « اللوحة » التى تضم وجه أمه، ويتقدم بها الى المسابقه . لعله يفوز بالجائزة الأولى التى تتيح له السفر الى أوربا .. لكن الظنون تساوره ، فلعل أحد أعضاء اللجنة لا تعجبه اللوحة ، متذرعا في ذلك بان صاحبها يهتم بتصوير الاشخاص ، وانه غير قادر على أن يتخطى الواقع .. وفي تلك اللحظة اليائسة يحاول الفنان أن يتذكر ملامح أمه ، لكن انفعاله العنيف سرعان مايطمس تلك الملامح فلا تكاد تبين في ذاكرته .. الأمر الذى جعله يصرخ قائلا : « أين ملامح أمى .. لقد ضاعت .. لقد ماتت أمى .. » وأحس برغبة قوية تدفعه الى أن يجرى

في الشارع صارخا بأعلى صوته : « ماتت أمي ، ماتت أمي » .. ولم يهدأ حتى رآها تطل عليه من خلف زجاج مكتبه بالمجلة التى يعمل بها.. انها صورة وجهها الذابل ، والدموع تنحدر في خطوطه الغائرة ، وتظهر نتيجة المسابقة ، ويفوز بالجائزة الأولى وبذلك يتحقق حلمه فقد أراد أن يجعل من نفسه راهبا للفن .

وفي قصة « ظل السكين » نجد كاتبنا يوحى الينا بمضمون القصة من خلال « اللوحة » التى يعبر عنها بقوله: « .. لأول وهلة جذبت عينه اللوحة المثبتة على الحامل ، بالوانها الزيتية التى تلمع في النور .. وبرغم بعد المسافة ، والضوء الخافت ، رأى بسهولة كل التفاصيل ، صوامع الغلال الفارغة ، المتناثرة على السطح ، والسلم المتكىء « الموضوع » على الجدار ، وظله الذى تلقيه الشمس بجانبه .. ليست هناك ألوان تقريبا « فقط » هناك الأبيض والأسود يرقصان في ايقاع حاد يوحى بالظهيرة .. » واضح ان الضوء الذى يشع فى « اللوحة » انما يومىء الى كشف الستار عن كل ما يدور في الخفاء بين « فتحى » الطالب بكلية الفنون ، « وصباح » زوجة « مرسي » ابن عمه الذى قضي نحبه ، فما من لقاء يتم بينهما في الظلام الا ويحس بانه قد تعرى أمام أهل القرية جميعا ، فهذا الصراع الذى يعانيه الآن انما يحدث نتيجة اصطدام صورتى وجهها امامه، صورة وجهها الذى يراه الآن ناضرا غضا ، وصورته يوم المأتم حيث كانت تلطخه بالطين ، وتنهال عليه صفعا ولطما ، وواضح أن رمز « البقرة » في القصة انما يومىء بشخصية « صباح » وماتعانيه من تمزق ، وضياع ، حتى صارت وكأنها تلك البقرة المعلقة بين الحياة والموت ، والتى يوشك الجزار أن يجز بسكينه رقبتها .. ان اللوحة تنبىء بالحزن والفراغ والخواء ، تماما كما يحدث في الواقع الخارجى .. فالحداد مايزال يطارد (فتحى) وينغص عليه الحياة .. الحداد الذى يتملاه من وجه « صباح » الملطخ بالطين ، والذى يجعله يثوب الى رشده ، ويحس أنه قد تعرى تماما وفي هذا الصدد يقول الكاتب : « .. وعندما رفعت « صباح » رأسها عن صدره الأيسر ، خيل اليه أنه حدث تجويف عميق مكانه، وشعر أنه أصبح خاويا يمكن أن ترى الأشياء من خلاله .. »

ويوعز الينا عز الدين نجيب في قصة (السقوط) بذلك الجو الدرامى الذى يعيش فيه « عواد » .. فهذه الصورة التى سجلها الكاتب في بدء قصته انما تنم عن ذلك الاحساس الغامض الذى يسيطر على البطل وكأنه يحدس بذلك الفعل المنكر الذى سوف يقدم عليه ويجعله معذبا طول حياته .. يقول الكاتب : « ارتعش ضوء مصباح «الجاز» على (الطبلية) عندما هبت نسمة مجهولة المصدر .. لاحظ عواد مزقا جديدا في جلبابه عند الحجر .. كان رأسه تحت المصباح تماما .. يغمره الظلام .. أخذ يلملم المزق باصبعه ، ووجهه في حجره .. قام في صمت ودس قدميه في حذائه البالى وغادر النار .. يخترق ظلام الزقاق .. لقد كان عواد يعتقد أن الضيق الذى استحكم على حياته ، كاد أن ينفرج حين طرق بابه العجوز « حمصون » الذى دعاه الى لقاء الحاج شعبان .. فقد كان يخمن أنه سوف يفلح أرضه الشاسعة وهو في مقابل ذلك سوف يجنى أجرا سخيا .. لكنه حين كان يعبر الطريق اليه ، كان ينصت الى تلك الهواجس الغامضة التى ظلت تراوده حتى تم لقاؤه بالحاج شعبان ، ويبدو أن الكاتب يرمز الى تلك الهواجس بصوت ماكينة الطحين الذى راح يدق باستمرار في أذن عواد .. لقد طحنت الحاجة « عواد » تماما كما تطحن الماكينة القمح ليصبح دقيقا ، فقد انصاع لأمر الحاج شعبان الذى حتم عليه أن يقتلع قطن « السيدة أم كمال » التى تؤثره دائما بافضالها .. انه الآن يتألم ويخرج من بيته هائما على وجهه ويجد نفسه فجأة أمام تلك الشجيرات المخلوعة .. انها تبدو أمامه كالجثث التى تحدق فيه .. لقد أحس أن كل شيء يحدق فيه وأنه لم يعد متدثرا بأثوابه فهو يحاول أن يلملم مزق جلبابه لكن دون جدوى ..

فوق ذلك نجد عز الدين نجيب يقوم دائما بالتركيز على ملامح الشخصية وكأنه يقول لنا : أننا حين نفتقد هذه الملامح لا يمكن أن يتحقق لنا ادراك جوهر الشخصية ، فهى لا تعدو أن تكون شخصية بلا صورة فالصورة هى التى تحدد طبيعتها ، وتسمها بسمة التشيؤ ، وبالتالى تبدو الشخصية هنا وكأنها فوضي من الهيولى التى لا تخضع للرؤية أو الادراك .. وهكذا يحاول عز الدين أن يسجل لنا هذا المعنى من خلال قصة « القطار » .. فالبطلة هنا تعانى من عدم فهمها لشخصية البطل الذى ينوى الزواج منها ومن ثم فهى ترفض هذه العجلة ، وتطلب منه أن يمهلها رويدا.. وعندما تقترب من هذه الملامح نجدها تتشبث بها وتمعن النظر فيها .. فقد أدركت الآن كل شيء فيه ، حتى أصابعه وهى تتقلص وتتفرج على الكوب الزجاجى .. وعند ذلك أحست بارتياح شديد .. لقد عرفته الآن ولا يسعها الا أن ترفضه . وفي قصة « المستنقع » نجد « درية » تعانى من نفس الاحساس ، فهى تعمل رسامة عند « فكرى » صاحب « مكتب تصميمات النسيج » لقد أرادت أن تكشف النقاب عن شخصيته لكنها لم تفلح ذلك لأنه « كان دائما ينكفىء في الركن المظلم على لوحته في صمت لعدة أيام فقد حاولت أن تحفظ ملامحه لكن دون جدوى » حتى سقطت في النهاية ضحية غموضه وخداعه ..

أما قصة « أم شوقى » فقد استطاع الكاتب أن يقدم لوحتها على النحو التالى :

« أطبقت على الشمس الصغيرة قبضة هائلة من السحب ، وظلت تخنقها حتى انطفأ آخر شعاع ترسله الى الأرض .. رفعت « هانم » وجهها الى السماء ، مستطلعة، فبانت العينان محمرتين .. وعلى الخدين آثار دموع .. ظلت العينان تنبشان بين كتل السحاب على أثر للشمس دون جدوى .. » ان رمز السحب التى تغلف الشمس هنا انما يوحى بحالة القلق والحيرة التى تنتاب « هانم » فهى عاجزة عن أن تجد مخرجا من هذا المأزق الذى وقعت فيه.. فقد أخبرت زوجها الفلاح الأجير بما حدث من شجار بينها وبين شقيقتها « نظيرة » التى رفضت أن تقرضها بعض النقود لكى تشترى « لحم الموسم » الامر الذى جعلها تلجأ الى احدى الجارات لكى تحقق ذلك.. لقد انكرت على زوجها

تصرفها الأخير ، وما كانت تعلم أنه سوف ينفجر فيها غاضبا مهددا بالقاء اللحم الى الكلاب في الشارع . وهنا تتكاثف السحب ويظلم المكان فلا تقوى ((هانم)) على الابصار .. لقد كانت تبحث عن بصيص من الضوء يذيب تلك الظلمة الحالكة الضاربة عليها .. واخيرا ينصاع الزوج للامر الواقع حين يلح ابنه الصغير في السؤال عن لحم الموسم .. أما قصة ((قمر الليلة السابعة)) فلعل العنوان ينبئنا بأن ثمة شيء لم تكتمل صورته في ثنايا القصة .. ان هذا الشيء هو الطائر الصامت الذى ينطلق وسط الظلام حيث يطلق نداء غامضا يستغلق على ذهن البطلة .. ويرمز الكاتب بهذا الطائر الى ذلك الفنان الذى ينتقل من بلدة الى أخرى بلا متاع اللهم الا حقيبته المكدسة بالكتب التى يستلهم منها أعماله المسرحية التى يجرى وراء عرضها في الأقاليم .. والكاتب هنا يرسم صورتين : صورة الزوج الذى لا يهمه سوى اشباع دوافعه الفريزية ، وصورة الفنان ((شكرى)) الذى يتردد على منزل ((أم بديعة)) حيث يشغل حجرتها بين حين وآخر وتنجذب (بديعه) الى شخصية شكرى رغم زواجها من (عبده) وانجابها طفلا .. كانت تعجب بصمته وزهده ووفائه لفنه لكن (شكرى) لم يكترث بها فقد كان مشغولا بفنه وكان مثل الطائر الذى يحلق دائما ولا يهبط الى الارض الا نادرا .. وفجأة تستيقظ ((بديعة)) من هذا الخدر الذى يستولى عليها على أثر مرض طفلها الذى كاد أن يموت .

في ضوء ما سبق يتبين لنا أن ((عز الدين نجيب)) انما يبدع فنه عن طريق التفكير بالصور التى توحى رموزها بالأجواء الغامضة التى تحول - في بعض الأحيان - دون رؤية البطل لملامح الاشياء ، الأمر الذى يجعله يتعثر ويتخبط ويسقط فى النهاية سقطته التراجيدية .. وهذا ماتومئ به قصة ((الكنز)) حيث نجد ((حسنى)) ينهال بالفاس على جدار بيته ، بحثا عن الثروة التى أخفاها والده في مكان مجهول قبل موته .. وقد ظل يضرب بفاسه - بلا وعى - وبطريقة عشوائية حتى أصيب بالهوس والخبل حين ضل الطريق وعجز عن ابصار الهدف .. وفي قصة ((صمت النخيل)) نجد ((رشدى)) يلقى بنفسه الى التهلكة حتى يسطو على ((حجة البيت)) التى كانت في حوزة الحاج شعبان ، فقد باع والده اليه البيت في مقابل مبلغ يشترى به جهازا لابنته سعدية .. لقد أراد رشدى أن يثأر لوالده الذى أصيب بالشلل في أعقاب بيع البيت ، فداهم الحاج شعبان وسدد اليه طعنة بمطواه ثم ولى الادبار حاملا ((الحجة)) الى أبيه .. لكن سرعان مايصدم رشدى حين يجد أباه يعرض عنه ويرشد العمدة الى مخبئه ، واضح أن الكاتب هنا يريد أن يؤكد أن المصير الذى تردى فيه البطل كان نتيجة اختلال رؤيته وعدم تقديره لطبيعة الموقف .. كذلك يمكن أن تنسحب هذه الدلالة على قصص ((السقوط))، و ((المستنقع)) ، و ((قمر الليلة السابعة)) حيث نجد الشخوص هنا تتعرض لعمليات التدمير بسبب ما تعانيه من طمس الحواس وعدم تمييز الاشياء .. لكن الكاتب - الى جانب ذلك - يسوق الينا بعض القصص التى تشع بالضوء والنصوع فهو هنا لا يتردد في انصاف شخوصه طالما كان في مقدورها أن تعى واقعها ، وتبصر ملامح الأشياء في عالمها الخاص .. وهذا ما يمكن أن ينطبق على قصص : ((المثلث الفيروزى)) ، و ((القطار)) ، و ((أم شوقى)).

ورغم هذه المزايا التى تتسم بها مجموعة : ((المثلث الفيروزى)) ، فانه لا يفوتنا أن نشير الى بعض الهنات التى نأخذها على الكاتب .. فقد لاحظنا أنه ينزع - أحيانا - الى التحليق في جو رومانتيكى ينأى به عن الصدق ويبعده عن منطق الاقناع ، ويمكن أن تتمثل ذلك في موقف بديعة وشكرى من ناحية ، وموقف الأم منهما من ناحية أخرى ، فى قصة ((قمر الليلة السابعة)) رأينا (بديعة) تحلم بشخصية ذلك الفنان الذى لا يحس بوجودها والذى كان دائما على سفر ، وهى تغالى في أحلامها وتهويماتها الى درجة التهافت والاسفاف .. ومن عجب أن الأم تدفعها الى ذلك وتهيىء لها فرصة اللقاء بشكرى ، بل نجدها تخلى الحجرة طول غيابه وترفض أن يشغلها غيره ، رغم ضيق ذات اليد ، كذلك لم يستطع عز الدين أن يقنعنا في قصة (صمت النخيل) بموقف الأب الذى يرشد العمدة الى مخبأ ابنه - دون أدنى تردد ، رغم أنه ضحى بنفسه من أجله .. ونجد نفس العيب في قصة ((القطار)) .. فالبطلة تحب البطل ثم فجأة ترفضه لأسباب واهية .. وينطبق ذلك على قصة ((المستنقع)) التى تنطق بروح الافتعال فنجد ((درية)) تقع في نفس المصير الذى لقيته زميلتها ((نجلاء)) ، رغم تحذير الأخيرة لها من شخصية مراد .. والحق ان هذه العيوب كان أثرها واضحا في طبيعة التشكيل عند كاتبنا .. فهذه اللوحات التى ساقها الينا في ثنايا قصصه هى أبعد ما تكون عن اللوحات الفذة الفريدة التى ترسخ في الأذهان .. فنحن سرعان ما نغفلها بمجرد أن ننتهى من الاطلاع عليها .. ان تأثيرها يزول بزوال المؤثر .. لكنها مع ذلك ، لا تخلو من الجمال .. الجمال الذى يبرق وميضه ثم يختفى فجأة . ومهما يكن من أمر فلا يسعنا فى النهاية الا أن تسجل تقديرنا لموهبة عز الدين نجيب في عالم القصة .

●●●

وحين أنتقل الى كتاب ((فوستوك يصل الى القمر)) للكاتب مجيد طوبيا لكى أتناوله بالبحث والدرس والتقييم، سرعان ماتثير انتباهى تلك الطريقة الفذة التى يعالج بها الكاتب مادته الفنية .. فمن الحقيقة والوهم ، ومن الواقع والحلم ، ومن الشعور واللاشعور ، من خلال هذه التكوينات الثنائية المتناقضة ، تتشال المادة الفنية ، وتأخذ تشكيلها وصياغتها التى تعبر عن عالم ((مجيد طوبيا)) الذى يشع بالصور والألوان والأفكار .. ولعل أبرز ما يميز هذا العالم هو ذلك الخيال الذى يلوذ به الانسان حين يضيق ذرعا بالحياة ، وحين تصطدم آماله ورغباته بصلابة الواقع ، فلا يقوى على مواجهة صدوده وعوائقه ، حينئذ لا يجد عزاء الا في التحليق ، والارتفاع فوق المحسوس ، ومن ثم نجد البطل هنا يعانى دائما من الصراع بين ما ينبغى أن يكون ، وبين ما هو كائن .. ومن خلال هذا الصراع الذى ينشب بين المثال والواقع يتولد الاحساس الدرامى عند

مجيد طوبيا .. فالبطل ينقسم على نفسه ، وينشطر الى شطرين منفصلين ، وبذلك تزدوج الشخصية ، وتتشعب حركتها في ضوء خطين متوازيين يناقض كل منهما الآخر .. ويكاد هذا التصور أن يطغى على أغلب قصص المجموعة . فهذا السائق يتخذ من سيارة النقل التى يقودها ، وسيلة للفرار من عالمه المليء بالصخب والضوضاء .. انه ينظر اليها على أنها « فوستوك » الذى سوف يقوم بنقله الى القمر حيث السكون والهدوء .. فهو يعانى من ذلك الصراخ الذى يتسلط عليه في كل مكان .. فهو بمثابة الوحش الذى يطارده أينما يكون .، ففى الطريق يصطدم بهذا الوحش الذى يملأ الدنيا صياحا وضجيجا .. وفي البيت يجده ماثلا في أصوات المطارق التى تنبعث من ورشة الحديد ، وعجلات القطارات التى لا تتوقف ، وأبنائه وزوجته الذين يعلون بأصواتهم حتى يسمع كل منهم حديث الآخر ويسرح « السائق » بخياله في عالمه البعيد الذى ينشده ، ويختلط حلمه بالواقع وعند ذاك تهتز الأشياء أمامه ، وترتبك رؤيته فيختل توازنه وينقلب بالسيارة .. وحين ساد الهدوء المكان ، خيل اليه انه قد حقق حلمه وانه يعيش فوق القمر ، ولم يكن يعلم انه قد اصـــيب وانه موجود الآن بالمستشفى ، وفي قصة « الوجه الآخر » نجدالبطل يجلس أمام المرآة مسددا ناظريه الى وجهه الذى يفصح عما يدور في واقعة من أحداث وفواجع .. فهناك أنباء تتواتر اليه عن احتمال نشوب حرب ذرية عالمية ، وهناك اعصار يجتاح استراليا وهناك تفجير قنبلة ذرية تحت الارض . وحين لم يستطع أن يهدىء من روعه ، رأيناه يلجأ الى المرآة لكي يستنبط من خلالها الوجه الآخر لعالمه الواقعى .. وجه الانبياء الذى ترتسم على صفحته امارات الطمانينة والأمن والسلام .. وينبثق ذلك الوجه السماوى من خلال سطح المرآة اللامع ، ويتحرك متجها الى الطريق ، ملتقيا بافراد الناس ، مبشرا بالحب والخير والوئام .. ويتأثر خطوه جمع غفير لكن هذا الجمع يتقاعس في منتصف الطريق فلا يقوى على السير خلفه حتى النهاية فقد أحس بالارهـاق والجوع والضياع .. وحين ينتهى ذلك النبى من جولته في ربوع الارض ، يعود ادراجه الى حيث بدأ ، فيبتلعه ذلك السطح اللامع للمرآة ، وفي ذلك الوقت ، يستيقظ البطل من غفلته حيث تصطدم حواسه من جديد ، بضجيج الحياة الذى لا ينتهى .. وعلى هذا نجد أن الكاتب يريد أن يؤكد لنا أن الحلم انما يمثل ضرورة نفسية ومعنوية نحتاج اليها حين نحس بذلك التصدع الذى ينتاب عالمنا بين حين وآخر . فمن يفقد أحلامه يفقد خصوبته وحيويته يصبح عقيما مجدبا ..

وتعتبر قصة « الرصيد » أصدق تعبير عن هذه الدلالة حيث نجد البطل هنا قد استحال الى كتلة من جماد ، فهو لا يحس ولا ينفعل ، ومن ثم نجد رصيده في البنك يتناقص يوما بعد يوم .. رغم أنه أشد ما يكون حرصا على أمواله، فهو لا يركب الاتوبيس خشية أن يتعرض للسرقة ، وهو يعزف عن أصدقائه لأنهم يريدون أن يشاركهم الاحتفال بليلة الميلاد ، الأمر الذى جعله ينتهى الى الافلاس ، والى سخرية الآخرين منه .. اما قصة : « أشجار الدخان » فهى تنبئنا بشخصية « ماتسودا » الفلاح اليابانى الذى لا يعيش الا على ذلك الحلم الذى يود أن يحققه .. فهو يحلم بأن يسود العالم السلام والطمانينة ، وهو « يحب الأرض والانسان والطيور .. ويحب على الأخص الحمام ، ويكره العقارب .. كما يكره في الناس من يصيد الحمام .. » لكن حلمه سرعان ما يتبدد حين ينبهه الواقع بالطائرة الأمريكية التى تضرب « هانوى » بقنابل النابالم ، وبالغواصة الذرية الأمريكية التى تزور موانىء اليابان .. الآن لا يستطيع أن يطفىء شجرة الدخان التى تلح صورتها على ذهنه دائما، انها تلك الشجرة التى تمثل حرق ربع مليون انسان في «هيروشـــيما » .. ويصـطدم الماضي بالحـاضر في نفس « ماتسودا » .. الماضي ومايحمله من صور مفجعة ، والحاضر وما ينذر به من تهديد وتدمير ، وعندئذ يجاهد « ماتسودا » من أجل اطفاء أشجار الدخان ، ومن ثم لم يجد بدا من أن يدفع ثمن «جهاز» ابنته الى جريدة أمريكية كى تذيع على العالم تحذيره الشديد من ذلك الشر الذى يحدق بالبشرية ويكاد يودى بها ..

فوق ذلك نجد « مجيد طوبيا » يسلط الضوء على تلك القوة الخفية التى تسيطر علينا ، وتجبرنا ــ في أغلب الأحيان ــ على أن نكون مسيرين فيما نأتيه من أفعـــال وتصرفات .. انها قوة اللاشعور التى يحاول الكاتب كشفها وابراز تأثيرها من خـلال بعض القصص .. ففى قصـة : « الزمان والمكان » نجد البطلة ــ وهى تعمل مدرسة ــ تقف أمام التلميذات وهى فى حال من الشرود والسرحان .. فقد كانت غائبة تماما عن وعيها ، ذلك لأنها لم تستطيع أن تفلت من تلك الصورة التى تتسلط عليها دائما .. انها صورة طفلها الذى تركته فى البيت وهو يئن من المرض .. لقـد تضخمت صورة الطفل أمام عينيها حتى جعلتها لا ترى شيئا سواها .. لكنها تستيقظ فجاة من تلك الحالة اللاشعورية التى تعانيها ، حين تستدعيها الناظرة وتوبخها على تأخر « كشف درجات الفترة » .. وتبرز هذه الدلالة أيضا في قصة « زفاف » ، فنجد « المعلم » يحتفل بذلك « الثور » الذى ينوى أن يذبحه ، فيجوب به الشوارع وقد استولى عليه الذهول ، فقد كان يفكر فى زوجته التى هربت من منزله دون أدنى سبب فهو يذكر أنه كان يغدق عليها العطاء وأنه كان لا يرفض لها طلبا ، وحين أعياه التفكر ، راح يسقط أحاسيسه على « الثور » حتى خيل اليه أنه الزوجة التى يجب أن يقتص منها ، وفجأة ينهال عليه ضربا وصفعا .. وتنم قصة « الفأر الذى لم يمت » عن مدى الاختلال الذى يصيب شخصية البطل حين يصبح مغلوبا على أمره ، كاظما غيظه أمام المدير الذى أهانه على الملأ .. فهو الآن يستعيد الموقف بجميع حذافيره ، محاولا اعادة صياغته وفقا لما ترتضيه نفسه .. لقد أراد أن يثأر لكرامته ولو عن طريق الوهم .. وبذلك أمكنه أن يحقق شيئا من التوازن بين عالمه الداخلى ، وعالمه الواقعى .. وتعبر قصة : « فاتم

الكوبرى » عن ذلك الضعف الذى يعترينا - أحيانا - فيقعدنا عن التمييز بين الصواب والخطأ ، الأمر الذى يجعلنا نرتكب أخطاءنا رغما عنا ودون ارادتنا .. فقد انصاع عباس لأمر الضابط ، وفتح الكوبرى على الطلبة المتظاهرين فاغرق سبعة وخمسين طالبا .. لقد اهتز عباس لذلك الحادث المفجع الذى ظل يطفو في منامه كل ليلة ، فقد كان يحلم بالشيخ رضوان وهو يتقمص شخصية القاضي ويحكم عليه بالاعدام رميا بالرصاص .. ويهب عباس من نومه مفزوعا صائحا بانه كان « عبد المأمور » فقد أطاع أمر الضابط حتى لا يتعرض للفصل .. لقد كانت عيون الاهالى تسدد اليه دائما وتكاد تنهشه نهشا .. وينطلق الى ذلك المقهى الذى يحتشد فيه الناس ويقف فوق مقعد صارخا بانه برىء .. ويظل يصرخ ويصرخ لكن دون جدوى فقد انفض الناس من حوله وصار وحيدا لا يسمع الا صدى صوته حتى جن جنونه .

وفي قصة : « اللحظة الطويلة » نلاحظ أن العنوان ينطبق تماما على المضمون .. فقد استطاع الكاتب أن يمط تلك اللحظة ويستخرج من جوفها السنين الطويلة التى قضتها خديجة مع زوجها « حسين » .. فقد ضاقت الدنيا بها ولم تجد عزاء الا فى صورة زوجها المعلقة على الجدار التى استحالت أمامها الى سيال من الذكريات يحمل اليها صور الماضى وأيام الصبا حيث كان زوجها يشملها بالحب والحنان .. لكن هذه اللحظة التى تفيض بالنشوة والنسه والامتاع لم تستمر طويلا فسرعان ما تذكرت موت زوجها فراحت تجهش بالبكاء .

واضح أن « مجيد طوبيا » يستعين في تعبيره الفنى باحدث الأساليب .. وكأنه بذلك يريد أن يقنعنا بأن الفن لابد أن يتميز بلغة خاصة ، تنأى عن الهبوط الى مستوى لغتنا الدارجة .. فهى لغة رامزة تقوم على التلميح والايحاء، وتستهجن الاخبار عن الواقع بطريقة مباشرة.. وهذا ماتنطق به قصص المجموعة بحق .. فمن الضرورى أن نذكر أن كاتبنا قد يروق له - في بعض الأحيان - أن يعبر عن قصصه بالطريقة السريالية .. لهذا نجده لا يرتبط بمنطق الواقع وانما يحطم تلك العلاقات المنطقية لكى يبتكر شكلا جديدا .. فهو مثلا ، يخلق ازدواجا فى الشخصية الواحدة حتى تبدو أمامنا وكأنها قد انقسمت الى شخصيتين متناقضتين .. تلتصق احداهما بالواقع وتلتزم بحرفية قوانينه ، وترتفع الاخرى الى ما فوق الواقع محلقة على جناح من الخيال وكأنها تنتمى الى عالم المثال الذى نفتقده في حياتنا .. وتعتبر « فوستوك يصل الى القمر » ، و « الوجه الآخر » ، و « أشهر رسائل الحب » ، و « اللحظة الطويلة » أصدق تعبير عن ذلك .. وقد يميل مجيد طوبيا الى التجريد الذهنى في بعض قصصه حتى تبدو وكأنها ترجمة دقيقة لما يجول في ذهنه من أفكار ملحة لا يجد منها مخلصا . فالقصة هنا لا تخرج عن كونها فكرة مجردة قد نسج الكاتب خيوطها حتى صارت شكلا فنيا.. ويهمنا ان نذكر أن افكار مجيد طوبيا غالبا ماتطفى على جميع مقوماته الفنية .. فلا غرابة اذا رأينا هذه النزعة الذهنية تسود أغلب أعماله .. بل تبدو وكأنها السمة الرئيسية التى تتميز بها هذه الأعمال .. وقد يلوح لى أن كاتبنا انما يقف من عالمه الفنى موقف العالم الذى يلقى فروضه على الطبيعة لكى يختبر مدى صدقها .. فقد ينجح أحد الفروض في تفسير بعض الظواهر وعند ذاك نصل الى النتيجة التى يصبو اليها وقد نتعرض لازلل نتيجة اعتمادنا على فرض خاطىء قد عجز عن التنبؤ بحقيقة الواقع .. وقد يجانبنا الصواب حين ننحرف في عملية تطبيق الفرض على الواقع .. وذلك ماحدث تماما بالنسبة لبعض أعمال مجيد طوبيا .. فقد افترض - بادىء ذى بدء - أن ثمة علاقة تربط مابين الواقع والخيال ، وما بين الحقيقة والوهم .. لكنه لم يلتزم بحرفية هذا الافتراض حين أراد تطبيقه على عالمه الفنى ، فواضح انه قد أخفق في السيطرة على ذلك الرباط الذى يؤلف بين النقيضين ويوحد شملهما في كل محكم متماسك .. فقد سار الخيال والواقع أمامنا في خطين متوازيين لا يلتقيان ، فهما لا يختلطان ، ولايتفاعلان، ذلك لأنهما قد تجردا من أية علاقة تجمع بينهما . وذلك ما نلمسه بوضوح في قصة : « الوجه الآخر » حيث نجد الشخصية تنقسم أمامنا الى شخصيتين منفصلتين .. احداهما تمثل الواقع على طول الخط ، والأخرى تمثل الخيال على نمط واحد .. ولا شك أن هذا العيب الفنى قد انعكست آثاره بوضوح على مجرى سياق القصة ، ونلمس ذلك فيما ندركه من تخلخل ، وتقطيع ، وبطء ، ورتابة .. وينسحب ذلك على قصة « الرصيد » فقد قدم الينا الكاتب نمطا انسانيا لا يمكن أن يتحقق في عالم الفن، فقد تعمد هنا أن يجرد الشخصية من الحلم والخيال والانفعال حتى بدت متحجرة وكأنها قطعة من جماد .. فهى لا تهتز أمام الاحداث الخارجية فلا تصدر عنها ردود أو استجابات وانما هى في حالة سلب مستمر .. والحق أن شخصية على هذا النحو لا يمكن أن توجد في عالمنا .. فالانسان دائما ينفعل بالأشياء ، ويؤثر فيها ويتاثر بها .. ومهمة الكاتب هنا تتمثل فى قدرته على أن يلقف من مجرى الواقع تلك المؤثرات التى يقوم بتكثيفها وتشكيلها تشكيلا فنيا .

وبعد فقد منحنا « مجيد طوبيا » من خلال كتاب « فوستوك يصل الى القمر » رؤية جديدة ننفذ بها الى جوهر الأشياء ، فنكشف في ضوئها عما يدور في جوف الواقع من أسرار ، وظواهر ، وأحداث .



الشعر الحديث والشعر غير الحديث

تحت هذا العنوان كتب الشاعر الناقد الأمريكي الكبير « آلن تيت Allen Tate » المقال الافتتاحي لعدد الصيف من المجلة الفصلية The Hudson Review

ويبدأ الناقد مقاله بهذه الفكرة المثيرة :

« لم نزل نسمع بين الحين والحين ، خلال الخمسين سنة الماضية أو أكثر ، صيحات تحبذ أو تهاجم أنواعا معينة من الشعر ، مميزة بينها وبين سائر الأنواع باسم (الحداثة) • ولكن يبدو أن أحدا لا يعرف ما هو الشعر الحديث ، الا فى حدود أننا نستطيع أن نعرف ، من النظرة الثانية أو الثالثة ، أن ليس شعرا غير حديث » •

ويستطرد « تيت » الى مناقشة مفهوم الحداثة من وجهة النظر التاريخية فيلاحظ أن الحداثة ، باعتبارها مفهوما تاريخيا ، يختلف مدلولها باختلاف المدارس الشعرية المعاصرة ، كما يختلف باختلاف التخصصات بين علماء تاريخ الادب . فعند شعراء « البيتس » ـ أو الجيل الثائر فى أمريكا ، رواد « الهيبزم » التى نقرأ عنها في هذه الايام ـ لا تبدأ الحداثة الا من سنة ١٩٥٦ ، وكل ما قبل ذلك يدخل في حدود العصر القديم ، الا شعراء قليلين منذ أواخر العشرينيات ، يمكن أن يعدوا مبشرين بالحداثة ، مثل هارت كرين . وعند علماء اليونانيات والاتينيات ينتهى العصر القديم بنهاية القــرن الثــانى الميلادى . أما المتخصصون في عصر النهضة من مؤرخى الادب فيؤرخون بداية الادب الحديث من بداية عصر النهضة ، مع ارهاصات مبكرة يلمحونها في « الكوميديا الالهية » .

هل نستبدل اذن بهذه التسمية المبهمة ، اســم « الادب المعاصر » ؟ ولكن كلمة المعاصرة ليست أسعد حالا . فهى توقع المرء في فوضي نقدية ، لانها كثيرا ماتستعمل للدلالة على استحسان نوع بعينه من الشعر أو الادب . أو شاعر بعينه أو أديب بعينه . فقد يقال مثلا : ان اليوت معاصر « جدا » وربما زيد هذا المعنى تحديدا فقيل ان قصائده معاصرة جدا ولكن افكاره عتيقة وجامدة ، وهنا يطل برأسه متخصص من نوع آخر ، وهو ذلك الذى يسمى اليوم في أمريكا « مؤرخ الافكار » . وقد يبدو أن المعنى اللغوى للمعاصرة كاف لتحديد المراد بها . أفليست تعنى « الاشتراك في الزمن » ؟ فمعاصرونا اذن هم من أظلهم وايانا عصر واحد ، تقدموا علينا قليلا أو تاخروا عنا قليلا في الزمن . ولكن ، هنا يتساءل تيت : أليس المكان شرطا في المعاصرة أيضا ، كالزمان ؟ اننى أعيش في زمن واحد مع شــعراء في اللغتين الكوجاراتية والماراثية المتفرعتين عن السنسكريتية ، ولكننى لا أشــاطرهم الوجود من الناحية الثقافية لسببين : أولهما الحائل اللغوى ، فانا لا أرغب في تعلم لغتيهما ، أو لا أشعر بحاجة ثقافية الى ذلك . كحاجتى الى تعلم الفرنســية أو الايطالية . وثانيهما المسافة الشاسعة التى تفصل بيننا .

« فانا لست معاصرا للشعراء الاحياء في هاتين اللغتين، بالمعنى الذى يفهم عادة من هذه العبارة . ولكن هل أنا معاصر لكل الشعراء الاحياء أو القريبى العهد بالحياة، في اللغة الانجليزية ؟ اننى أستطيع أن أذكر شاعرا يكبرنى كثيرا ، وآخر يصغرنى كثيرا ، أعنى كارل ساندبرج وكارل شابيرو (في قصائده الاخيرة لا في قصائده الاولى الجميلة). فهذان الشاعران ، على مايبدو من اختلاف بينهما ، يكتبان عن الحيوية والمباشرة في تجارب الحيــاة الامريكية ، ويمجدان الانسان الفريزى ، ولكنى لا أستطيع أن أجد في قصائدهما الاخيرة حيوية ولا مباشرة ولا غريزة ، فان اللغة التى مجدت بها هذه المعانى المجردة قد ماتت ، وحق لها أن تموت . »

بعد هذه الملاحظات التمهيدية التى لم تخل من دعابة ينتقل تيت الى معالجة تعريف الحداثة بطريقة الناقد الادبى . (والناقد الادبى ـ مهما قيل في ذم الطريقة الانطباعية في النقد ـ يبدأ دائما من انطباعاته عما يقرأ) فيشير الى بداية تعرفه اقصائد ييتس المتأخرة ، وذلك في أوائل العشرينيات . يقول « وانى لأذكر ـ كما لو كان ذلك بالامس ـ تاثير قصيدته (العودة الثانية) و (في ذكرى الماجور روبرت جريجورى) في نفسي . ومن العسير أن أسترجع على سبيل التحديد أو حتى أن أصــف ذلك التاثير ، أو أفسر السبب في اعتقادى أن هاتين القصيدتين، مع قصائد أخرى ساشير اليها بعد قليل ، كانت جديدة كل الجدة ، شيئا لم أره في الشعر من قبـل . فقد كانت

القصيدتان تبدوان للنظرة الاولى تقليديتين تمـــاما . فالعبارة عادية ، والنظم ايامبي خماسي لا يزيد ما فيه من التنويعات والتبديلات عما تجده عادة عن تنيســون أو أرنولد . »

وفي الوقت نفسه كان تيت يقرزم . وقال له بعض من قرءوا قصائده الاولى انها تشبه شعر رجل كان قد سمع به قليلا ، اسمه ت . س . اليوت ، ولم يكن قد قرأ له شيئا ... « فسارعت باقتناء مجموعته (اشعار) ــ ١٩٢٠ ــ وبقيت عدة اشهر لا استطيع أن أكتب شيئا . لقد كان من الواضح أن ذلك الرجل ــ وان لم يكن على شيء من الشهرة في ذلك الوقت ــ كأن معاصرى الى درجة انى تأثرت به قبل أن أقرأ سطرا من شعره . » ويسترجع تيت نشاته الادبية وقراءاته الاولى : شعر « فروست » الذى لم يستطع أن يصنع به شيئا ، وشعر أستاذه ــ استاذ تيت ــ جون كرو رانسوم « الذى كان اسلوبه خاصا به الى درجة أنه لم يكن من الممكن أن يعيش ، فان مقلده ما كان يستطيع الا أن يضحك الناس من نفسه » . ويشير تيت الى الاختلاف البين في البيئة والتعليم بينه وبين اليوت أما الذى أوجد بينهما هذا التشابه الشديد ؟ « ان من الغاز التأثر الادبى ، التى كثيرا ما تفوت المؤرخين ، ان التأثير والتأثر لا يمثلان خطا من أ الى ب » . في مثل هذه الحالة ، حيث يتعقد الموقف ، وتعجز فكرة السببية عن تفسير شيء ما ، يتعين علينا أن نعتمد على فكرة « روح العصر » .

ويحاول تيت الشاب أن يسترجع قراءاته الشعرية كلها ليتبين السر في هذه القرابة بينه وبين اليوت ويقف عند بودلير ، عند قصائد مثل «جيفة» و «تراسلات» ، و « المدينة الشاغية » . ويتبين له بعد قراءة بودلير انه « لم يعد يستطيع أن يؤمن بأن الجمال الرومنسي هو غاية الشعر ، فعنده كأن يمكن القبض على الدنىء و الجليل في تجربة واحدة معقدة . » ثم كانت الدروس الكبرى التى تعلمها من بودلير : «أن سلم الحساسية كله من أسفله الى أعلاه لم يكن ليستعصي على النظم الشكلى . الم يكن بودلير هو سيد الوزن الاسكندرى الفرنسي الكلاسيكى ، كغيره من أشكال الشعر ؟ لقد حاولت ــ ككل من عداى في ذلك الوقت ــ أن انظم الشعر الحر ، ولكنه كان ينتهى دائما الى شعر عروضي غير مستقيم الوزن ، فسرعان ما نفضت يدى منه . »

وهكذا يضع تيت يده على ما يمكن أن يســـميه مفهوم الحداثة : التعبير عن تجارب معقـدة ، تجـارب « المدينة الشاغية » ، مدينة العصر الحديث التى وصفها هربرت ريد بقوله انها أحط مدينة في تـاريخ الجنس البشرى ، في شكل منظوم . « فالنظم الشكلى هو البنية الاولى في نظام الشعر ، هو التأكيد للقارىء وللشـــاعر نفسه بأن الشاعر يسيطر على الاضطراب خارجه وداخل نفسه ايضا .. ومع وذلك اليس كثير مما سمى شعرا في العشرين سنة الأخيرة أو أكثر ، هو مجرد نقيض للشعر ، أو طفيلى على جسم الشعر الحق له ، ولا قيمة له الا أنه يذكرنا بأن الشعر يمكن أن يكتب ، وانه قد كتب بالفعل ؟ » وهذا لا ينفى ان كل شاعر جديد يحتاج الى أن يحل النظام أو يحطم الخلق الذى جاء به من قبله ، ليأتى بخلق جديد ، « فان في احراق الفينكس ــ طائر خرافي يموت ليبعث من جديد ــ في احراق الفينكس نفسه ولادة جديدة له . »

ويمضي تيت في بقية المقال ليصف الشـكل الذى يعبر به الشاعر الحديث عن تجربته المعقدة . انه ليس بالشكل المطابق لفوضي الاحـــساس العصرى ، بفوضي التعبير ، ولكنه شكل مدروس ، شكل لا يتكلم فيه الشاعر بل يدع القصيدة تتكلم . شكل يرسم شذرات الاحساس ولكنه لا يحاول أن يمنطقها . ذلك انه يرسم بطل العصر الحديث ــ أو ضد البطـل ــ في تردده ، وأعمـاله التى تنطوى جميعا على العجز عن القيـام بعمل له مغزى أخلاقى . نفس البطل الذى صوره هنرى جيمس أو جيمس جويس في الرواية الحديثة .

(ش · ع)

كاتب مسرحي من الصين الشيوعية

في العدد الاخير من مجلة «الدراما المقارنة» Vol. II, No. 2 التى تصدر عن جامعة ميتشجان الغربية بأمريكا مقال رئيسى كتبه والتر وروث مسيرف عن الكاتب المسرحي الصينى المعاصر تس أويو (١٩١٠ ــ) .

ويتضح من المقـال أنه يعكس موقف أيديولوجيتين متعاديتين من وظيفة المسرح في المجتمع . فالكاتب وزميلته ينتسبـان الى مجتمع رأسمـالى يعتقد في وجوب تحرير الفنان من قيود الالتزام السياسى . بينما يؤمن تس أو يو الذى ينتسب الى مجتمع شيوعى ، بأن القلم كالمحـراث والفاس يجب أن يؤدى وظيفة نفعية للمجتمع ، والا تقصر وظيفته على الامتاع والترفيه . ومع أن الكاتب الامريكى وزميلته يغمزان الاديب الصينى في دعايته السافرة لمبادىء الحزب الشيوعى ، فانهما يسلمان بعبقريته ، ويعترفان بانه ــ كما يقول فابيون باورز في كتابه عن المسرح في الشرق الاقصى ــ «بان تس أويو أعظم كاتب مسرحي في الصين الحديثة» .

ولقد تخرج تس أويو من جامعة Tsing Hua عام ١٩٣٤ . وقرأ معظم أعمال فطاحل الدراما في العالم الغربى من أمثال : سوفوكليس وشكسبير وتشيخوف وابسن وأونيل وغيرهم . ويقال بانه اشترك في تمثيل مسرحيتين لابسن وفي مسرحيات أخرى صينية .

وعندما عرضت مسرحيته الأولى « الرعد والمطر » (١٩٣٤) نجحت نجاحا جماهيريا ساحقا ، حتى لتزعم المراجع الصينية بانها طبعت أكثر من ثلاثين مرة . ومع أن المسرحية صينية الموضوع والبناء ، فانها لم تسلم

من تأثير الدراما الأوربية كما سنرى فيما بعد . ان المسرحية تدور حول سقوط أسرة بسبب توارث الخطيئة : شيء يذكرنا « باوريستيا » اسخيلوس ومسرحية « الحداد يليق بالكترا » لأونيل .

وموضوع المسرحيه متشابك الأطراف ، حتى ليبدو صعب التلخيص . انه يتعرض لأسرة تشو الرجل الثرى الذى يملك منجما للفحم ، مثلما يملك قلبا صلبا باردا . لقد زل الأب فى صباه مع خادمته وانجب منها ولدين ، اعترف باحدهما وقام بتربيته ، ونبذ الآخر الذى اشتغل فى منجم الفحم كعامل مهضوم الحق . واضطرت الخادمة الى الزواج من السيد « لو » الذى أولدها بنتا اسمها « سسوفينج » . واشتغلت البنت — كما اشتغلت أمها من قبل — خادمة في منزل تشو الثرى الحديدى الفؤاد . ولقد تزوج هذا الثرى من (فان لى) وانجب منها ابنا اسمه (تشنج) . وتتعقد الامور عندما يزنى الابن البكر (من الخادمة) بامرأة أبيه . ثم يقع مع أخيه من تلك المرأة فى غرام الخادمة . وعندما يقع اضراب فى المنجم تظهر حقيقة الابن المنبوذ كما تتكشف الحقائق المأسوية الأخرى . وتنتهى المسرحية بانتحار أوموت معظم أبطالها .

ولا شك أن الموضوع يذكرنا بأسرة « أتريوس » اليونانية وبأسطورة هيبوليتوس وفايدرا . ومع أن المسرحية كتبت قبل أن يتقلد الحزب الشيوعى مقاليد الحكم في البلاد ، فان الكتاب الشيوعيين امتدحوا اتجاه تس أويو نحو معالجة مفاسد الأسرة فى المجتمع الرأسمالى انها عرضت صورا من استغلال الطبقة البرجوازية لأفراد الطبقة العاملة المغلوبة على أمرها ، والمتمثلة فى الأم لخادمة وبنتها الخادمة ايضا وابنها العامل الكافح .

ولقد تحمس كاتبا المقال — كما هو متوقع — ضد التعديلات التى أجراها الرقيب الشيوعى في أواخر الخمسينات على النسخة الأصلية . فقد حذف الاشارات المتعلقة بالدين البوذى ، كما أكد أهمية العامل فى المسرحية . غير انهما يسلمان بأن التأثير الكلى للاحداث بعد اجراء هذا الحذف — ازداد ، وبان عامل «القدرية» ظل كما هو رغم انه يتعارض مع التعاليم الشيوعية .

وفى سنة ١٩٣٦ كتب تس أويو مسرحيته الثانية « شروق الشمس » ، التى استقبلت بدورها استقبالا رائعا . ويعتقد المؤلف بانه اذا كانت مسرحيته الأولى ضربة موجهة الى الأسرة ، فان مسرحيته الثانية ضربة أخرى ولكنها موجهة الى المجتمع الصينى . ان أحداث المسرحية تدور حول فتاة عاهرة تواجه حياة قاسية بشعة ترغمها على الموت . ولقد نجح الكاتب فى أن يضمن مسرحيته اشارات الى الشيوعية كنظام مخلص . ويبدو ذلك أكثر صراحة فى أغنية العمال التى مطلعها :

« الشمس تنهض من الشرق
والسماء يجللها وهج أحمر رائع »

ثم قدم المؤلف مسرحيته « البرارى » سنة ١٩٣٧ . ويعالج موضوع المسرحية كيفية انتقام أحد الفلاحين من السيد الاقطاعى الشرير . غير أن المسرحية لم تقنع النقاد الشيوعيين لأنها — فى رأيهم — لم تكشف عن تعمق الكاتب فى فهم وضع الفلاح الصينى الذى يتمثل فى « الصراع » وفى وجود التناقضات » الحادة التى تعتبرها جزءا من حياته . غير أن المسرحية — رغم هذا النقد — مثلت بنجاح فى بعض جهات الصين .

وفي سنة ١٩٤٠ — أثناء حرب المقاومة ضد اليابان — قدم تس أو مسرحية « التحول » . ويدور موضوعها حول مستشفى عسكرى فاسد وكيف أصبح وحدة علاجية منظمة . ولقد تحمس النقاد لمضمونها التقدمى وتحقيقها لأهداف الأدب الاشتراكى . ولكن عندما أخرجت مسرحيته « رجل بكين » فى نفس السنة ، رامزة الى الرغبة الملحة فى اقامة حياة جديدة على انقاض أسلوب الحياة القائمة المتآكل ، لم يتحمس لها النقاد كمسرحياته السابقة ، لأنها — فى رأيهم — لم تقدم اضافة جديدة الى الحركة السياسية ، رغم نجاحها فى تصدير الشخصيات ومناقشة الموضوع .

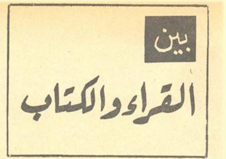
وعندما مسرح « تس أو » رواية « العائلة ابانشينا عام ١٩٤١ لم يرض عنها النقد ، لأن موضوع المسرحية يعالج نظام الاقطاع الفاسد ، ولكنه لا يزكى الشيوعية كحل اقتصادى واجتماعى لتلك المشكلة القديمة .

وفى الأربعينات وضع المؤلف مسرحية أخرى أسماها « الكوبرى » . وظل بعدها صامتا حتى كتب « السموات المضيئة » عام ١٩٥٤ بينما كان يشغل وظيفة « نائب رئيس الأكاديميا المركزية للفنون الدرامية » . وتعالج المسرحية مظاهر اعادة التركيب الأيديولوجى للمثقفين بعد أن استولى الشيوعيون على الحكم سنة ١٩٤٩ . وتدور وقائع المسرحية حول طبيب شيوعى شاب يكتشف أن الأمريكيين يستعملون حرب الميكروبات ضد كوريا . ويقول كاتبا المقال بأن مسرحية « السموات المضيئة » مرصعة بشعارات عدائية ضد الأمريكيين والاستعمار والراسمالية. والمسرحية — فى رأيهما — تعتبر وثيقة تثبت بأن تس لى فقد عبقريته . ولكنهما — كالعادة — يستدركان بأن الفن سلاح يمكن دفعه لخدمة أغراض خاصة .

ولان الاتجاه الذى ساد الصين في أوائل الستينيات من هذا القرن يحبذ اعادة مناقشة التاريخ الصينى منوجهة نظر اشتراكية ، فقد كتب تس أو مسرحيات تنحو هذا المنحى ، مثل مسرحيتيه : «السخط والسيف» و «وانج تشاوتشن» .

وينهى الكاتبان مقالهما بنبذة قصيرة عن أن وظيفة الفن والادب فى الصين هى محاربة السلبية وعرض مساوىء الحكم الاقطاعى وشروره حتى أصبح أدب دعاية ، عناصره الفنية متهافتة . ثم يسوقان فقرة من كلام السيدةتشيانج تشنج زوجة ماوتسى تنج التى كانت تعمل ممثلة من قبل ، واشتركت بكتاباتها ونشاطها فى تدعيم مفاهيم الثورة الثقافية فى بلادها : «اننا فى أشد الحاجة الى تقديم الاوبرات التاريخية التى عرضت فى بلادنا قبل مجىءالحزب الشيوعى الى الحكم ، لانها تصور حياة ونضال شعبنا . ان عرض تلك الاوبرات يجعل الاقدمين يقومون بخدمة حاضرنا . ولكن على شرط الا يمنع ذلك من تصوير هدفنا الاعظم المتمثل في تصوير حياة ومشاكل المعاصرين منالفلاحين والعمال والجنود » .

دكتور ابراهيم حمادة



تساؤلات ..
حول الشعر الجديد

من الاشياء التى تستلفت النظر ، في حياتنا الأدبية المعاصرة ، عدم الدقة في استخدام المصطلحات الفنية ، المتعلقة بفنون الادب المختلفة ، بحيث اصبح لكل مصطلح من هذه المصطلحات أكثر من مدلول ، أو بمعنى آخر اصبح لكل مصطلح فيها مفهوم خاص في ذهن الاديب ، ونادرا ما يتفق مع مداوله في ذهن اديب آخر وقد أدى هذا الوضع الى شيء ـ غير قليل ـ من البلبلة .

وساحاول أن أعرض هذه القضية ، من خلال فن واحد من فنون الادب ، وهو « الشعر » لاوضح الى أى مدى تتباين مصطلحاته ، والى أى حد تتعارض هذه المصطلحات .

ولنبدأ بهذا السؤال : ما المقصود بـ « الشعر الحديث » ؟

والاجابة التلقائية لهذا السؤال ـ كما تبادر الى أذهان الكثيرين ـ « هو هذا الشعر الذى تطالعه ـ في أيامنا تلك ـ في كثير من الصحف والمجلات ، والذى يتصرف فيه الشاعر في استخدام التفعيلات في كل بيت ، فيتراوح عددها من بيت الى آخر . والذى توجد فيه القافية أحيانا ، ويتخلص منها في كثير من الاحيان »

هذه هي الاجابة البديهة ، كما يتصورها كثير من الادباء .

وهنا نسارع الى توجيه هذا السؤال : واذن ما الفرق بين هذا « المصطلح » ومصطلح آخر هو « الشعر الحر » ؟

ولما كان للمصطلحين مفهوم واحد في أذهان الكثيرين ، فاننا نستطيع أن نطرح بعض التساؤلات ، لنتبين الى أى حد يصبح هذا التصور غير مقبول .

ألا يعد شاعرا حديثا ، وبالتالى فان شعره يكون شعرا حديثا ، هذا الشاعر الذى يعبر عن روح العصر ، وبلغة العصر ، حتى ولو استخدم في التعبير عن تجاربه القالب الشعرى المعتاد ؟ أعنى ، اذا التزم ما اصطلح على تسميته بالعمود الشعرى ؟

تساؤل آخر : هل يعد شاعرا حديثا هذا الشاعر الذى تناول تجربة عاطفية ، بنفس طريقة العذريين في تناولهم لتجاربهم العاطفية ، لمجرد أن هذا الشاعر يستخدم الطريقة الجديدة ، فتلاعب بعدد التفعيلات من بيت الى آخر ، ويقفى تارة ، ويترك التقفية تارة أخرى ؟

وهل الشاعر الذى يستخدم هذه الطريقة في شعره للتعبير عن مدحه لامير ، أو لهجائه خصما أو لرثائه صديقا ، هل يعد مثل هذا الشاعر ـ ، مع انه يستخدم الطريقة الجديدة ـ شاعرا حديثا ؟ وبالتالى يكون شعره شعرا حديثا ؟

أرأيتم .. اننا لو انسقنا وراء هذه التساؤلات لما انتهينا ، والنتيجة التى نخرج بها من كل ذلك أن «الشعر الحديث شيء ، و « الشعر الحر » شيء آخر ، فليس كل ما يكتب بالطريقة الجديدة شعرا حديثا ، وليس كل مايكتب بالطريقة القديمة شعرا تقليديا .

وننتقل الى مشكل آخر : ما المقصود بـ « الشعر الجديد » ؟

ان المفهوم الذى يتبادر الى أذهاننا بمجرد استماعنا الى هذا « المصطلح » هو « هذا النمط من التعبير الشعرى الذى سبق أن أوضحناه حين تعرضنا لمفهوم « الشعر الحر » ، وهذا يؤدى بنا الى حلقة مفرغة من التساؤلات كهذه التى اعترضتنا حين تناولت مفهوم «الشعر الحديث» وعلاقته بـ « الشعر الحر » .

وهذا بدوره يؤدى بنا الى مشكلة أخرى .

هل « الشعر الحديث » هو « الشعر الجديد » ؟.

واذا كنا نعتبر العصر الحديث في الادب ـ اصطلاحيا ـ هو هذه الفترة التى تبدأ منذ اتصالنا بالعالم الغربى الحديث ، أى منذ بواكير عصر النهضة العربية الحديثة حتى الآن ـ وعلى هذا الاساس ، فان شاعرا ـ كالبارودى عاش في هذه الفترة لا يمكن أن ننحيه عن دائرة « شعراء العصر الحديث » فهو ـ قبلنا أم أبينا ـ وتمشيا مع مفهوم العصر الحديث في الادب ـ لا يمكن الا أن يعد شاعرا حديثا ، فهل يمكن اعتباره اذا ماساوينا بين مفهومى « الشعر الحديث » و « الشعر الجديد » شاعرا جديدا ؟ بداهة : لا .

بل اننى اطرح المشكلة في صورة أقرب الى التصور :

هل نعتبر رأى شاعرا من هؤلاء الشعراء المعاصرين، الذين مازالوا متمسكين في صياغتهم الشعرية بالطريقة التقليدية ، لا شكلا فقط ، وانما لغة ومضمونا وافكارا، هل نستطيع أن نعد واحدا من هؤلاء الشعراء شاعرا جديدا ؟

تساؤل آخر في نفس المدار : هل الشاعر الناشيء الذى فتح عينيه على الطريقة التقليدية ، فاحتذى حذو شعرائها ، صياغة والفاظا وافكارا ، هل هذا الشاعر ـ حتى ولو كان في الخامسة عشرة من عمره ـ يعد شاعرا جديدا ؟

أرأيتم الى أى حد يمكن أن نختلف حول البديهيات ؟ ان الامر أخطر مما نتصور .. اننا ـ لاننا لم نتفق بعد على هذه البديهيات فلنتفق ـ مازلنا ندور حولها ، أو بمعنى آخر : اننا لم نشرع بعد في البناء لاننا لم نفرغ من وضع الاساس فلنتفق أولا على البديهيات حتى ننتقل الى

ما هو أعمق من البديهيات وكمحاولة منى للوصول الى اتفاق حول هذه المصطلحات الثلاثة :

« الشعر الحديث » ، « الشعر الجديد » ، « الشعر الحر »

أرى ـ والرأى قابل للمناقشة وتبادل وجهات النظر بالطبع ـ أن نطلق مصطلح « الشعر الحديث » على كل شعر عبر عن روح العصر ، كل شعر تناول مشكلة من مشكلات الانسان المعاصرة ، كل شعر عبر عن معاناة الانسان وقلقه في العصر الحديث ، واتخذ موقفا مما يحدث أمام أعيننا ومما يجرى حولنا ، كل شعر عبر عن ذلك ، من خلال رؤية الشاعر الخاصة ، وبلغة تتواءم مع اللحظة التاريخية التى يحياها ، كل شعر تنطبق عليه هذه الشروط ، فهو شعر حديث ، سواء أكان مكتوبا بالطريقة المعتادة ، أم كان مكتوبا بالطريقة الجديدة .

أما مصطلحا « الشعر الجديد » و « الشعر الحر » ، ففى اعتقادى أن كلا منهما من الممكن أن يحل محل الآخر ، أى انهما من الممكن أن يؤديا الى نفس المدلول ، فهو « شعر جديد » لان طريقة صياغته تغاير الطريقة القديمة لصياغة الشعر ، وهو « شعر حر » لان الشاعر حر في استخدام عدد من التفعيلات في كل بيت ، وهو حر أيضا في التزام التقفية او التخلص منها ، وفقا لاحتياجاته النفسية والتعبيرية .

ولا أنسي في هذ المقام أن أشير الى هذا المصطلح الذى اقترح الدكتور « النويهى » في كتابه « قضية الشعر الجديد» اطلاقه على « الشعر الحر » ، وأعنى بذلك « الشعر المنطلق » .

انني أرى أن الاستاذ الفاضل قد جانبه التوفيق في هذا المصطلح ، فأفضل منه اطلاق مصطلح «الشعر الحر» على هذا النمط من التعبير الشعرى فالانطلاق شيء والحرية شيء آخر ، الانطلاق لا حدود له ، أما الحرية فلها قيودها التى تعتنقها الاحرار ، وبما أن هذا الشعر لا ينطلق هكذا بلا ضابط ، وانما هو مقيد بقيود خاصة تنبع من نفس الشاعر ، من أعماقه ، ولا ترد اليه من الخارج ، فهو شعر حر ، لا شعر منطلق .

وبعد ، فاذا كنت قد أثرت قضية اختلافنا حول المفاهيم فيما يتعلق بالشعر ، وأثبت الى أى حد نحن في حاجة الى الاتفاق على هذه المفاهيم ، فان الامر لا يقتصر الشعر ، وانما يتعداه الى غيره من فنون الادب الأخرى ، فمتى نتفق حول هذه المفاهيم ، حتى لا ندور في هذه الدائرة التى لا أول لها ولا آخر من الافكار المتناقضة والآراء المتطاحنة ، لا لسبب الا لأننا لم نتفق بعد على البديهيات !!

(عبد المنعم عواد يوسف)

« المجلة » فى هذا العدد تعرض مقالا لشاعر وناقد أمريكى كبير هو «ألن تيت» يثير فيه مثل هذه التساؤلات، ويحاول أن يجيب عنها من واقع تجربة الشعر الاوربى . لعله يكون بداية لحوار كالذى يطلبه الشاعر المصرى عبد المنعم عواد يوسف ... طرفاه غير متباعدين بقدر تباعد المكان !

لوحة الغلاف :



احدى بنات امينوفيس الرابع – للمصور ناجي

في ١٧ يناير سنة ١٨٨٨ ولد بالاسكندرية الفنان محمد موسي ناجي فكان ميلاده أسبق من رواد الفن المصرى المعاصر جميعا وفي ٥ أبريل سنة ١٩٥٦ توفى ناجى بمرسمه بالأهرام الذى حولته وزارة الثقافة الى متحف افتتح في شهر يوليو ١٩٦٨ .

وبهذا يلتقي مع هذا الشهر الذكرى الثمانين لمولد الفنان العظيم ناجى وهى مناسبة جديرة بأكثر من تكريم لاستجلاء قيم هذا الفنان الذى عاش مرتبط الاقدام ببيئته وتراثه بينما حلق فكره في آفاق مختلف الثقافات وأراد أن يقدم فنا نابعا من أرضه مستلهما من روح العصر .

واذا كانت المجلة تفرد في هذا العدد دراسة لناجى اعدتها شقيقته الفنانة عفت ناجى فانها تخصص له أيضا لوحة الغلاف وهى تمثل وجه احدى بنات امينوفيس الرابع تلك اللوحة التى أنجزها سنة ١٩٣٣ وتمثل فتاتين عليهما ظلال من روح القديم ومن مسحة الحياة المألقة في بنات الصعيد . وفي ألوان اللوحة ثراء وتناغم أكتسبهما ناجى بعد رحلته الى الحبشة . أما صورة الوجه وهو تفصيلة من اللوحة فيتمثل فيه مركز جاذبيتها وأكثر جوانبها تألقا وحياة.

الغلاف الخلفى :

من روائع الفن الاسلامى .

عام ١٩٦٩ .. هو عام القاهرة .. ذكرى ألف عام على هذه المدينة العظيمة صانعة الحضارات هل ستكون الفية القاهرة على نفس الجلال .. وهل سيتيح لنا العام صفوا نجلو فيه عظمة هذه المدينة وجمالها وما تعنيه للعالم المتحضر .

من هذا المكان الشامخ انبعث على مدى ألف عام تيارات فكرية وثقافية عريقة ، ومنذ هذا التاريخ تفاعلت القاهرة مع فنون الاسلام .. استقبلت روائعها وابدعت هى أيضا وأضافت وطبعت بشخصيتها العمارة والفنون.

جلال هذه المناسبة بدعوة الى ان نعيش حياة القاهرة وستعود روائع الفن الاسلامى الذى يجتمع في مدينتنا سواء ماقدم لها أو ماصدر عنها.

ولوحة الغلاف تمثل ديكا من البرونز من أبريق كشف أثناء التنقيب عن الآثار في أبى صير بمصر الوسطى حيث توفي الخليفة الاموى مروان الثانى .

والابريق من ابداع الفن الساسانى في القرن الثانى الهجرى والديك وهو جزء منه يرتفع الى مستوى أعظم التحف الفنية ويتمثل فيه حاسة النحت عند الفنان الاسلامى .

لقد شغل الديك مكانا من ابداع الفنانين على مختلف العصور غير أن هذا الديك الاسلامى يقف بينها جميعا شامخا متألقا بحيوية اخاذة في التعبير عن الصحو واليقظة ونداء الحياة .. انه من الآثار القديمة التى تحتفظ بسر المعاصرة .. بالقدرة على معايشة كل عصر وتحقيق هبة الحضور التشكيلى .

ديك من البرنز

